

BBC 音乐导读 8

勃拉姆斯 室内乐
Brahms Chamber Music

Ivor Keys 著

杨 韫 等译



花山文艺出版社

图字：03－98－006 号

图书在版编目（CIP）数据

勃拉姆斯：室内乐/（英）基斯（Keys，I.）著；杨韫等译．—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 8 册）
ISBN 7-80611-645-1

Ⅰ．勃… Ⅱ．①基… ②杨… Ⅲ．勃拉姆斯，J．（1833～1897）-室内乐-重奏曲-音乐欣赏②勃拉姆斯，J．（1833～1897）-竖笛-器乐曲-音乐欣赏 Ⅳ．J627．07

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 23917 号

BBC 音乐导读 8

勃拉姆斯：室内乐

Ivor Keys 著 杨韫等译

责任编辑：张国岚 **装帧设计**：苇 子

美术编辑：赵小明 **责任校对**：贾 伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印 刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经 销：**新华书店**

787×1092 毫米 1/32 4．375 印张 71 千字 1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷 印数：1—5，000 定价：8．00 元
ISBN 7-80611-645-1/G・39



目　录



矛 盾

谁也想不到勋伯格（Schoenberg）会在《风格与思想》（Style and Idea）一书中专门用很长的一章讨论勃拉姆斯，标题是“先进的勃拉姆斯”。他还把勃拉姆斯的《钢琴四重奏》Op.25 改编成管弦乐，用这种奇特方式向他表示敬意。另一方面，塞西尔·格雷（Cecil Gray）在 1927 年看来是想使勃拉姆斯奄奄一息的声望得到复苏，却用了注定失败的办法——他把勃拉姆斯的大部分大型作品报废，只抢救出歌曲和钢琴小品。党派的战斗呐喊——一场不是由勃拉姆斯发起的战斗——自从毕罗（Hans von Bülow）想出“三大 B”（巴赫、贝多芬和勃拉姆斯）这个荒唐可笑的提法以来一直在回荡。这三个名字能押头韵使勃拉姆斯显得高于莫扎特，而这个提法的长寿阻止了人们接受另一种三位一体：柏辽兹（Berlioz）、布鲁克纳（Bruckner）和巴托克（Bartók）。但是，虽然评论界继续对勃拉姆斯或捧（现在带些维护性质）

或骂，有时措辞毫无客观性可言，就像以前用到柏辽兹身上的一样，全国各地举办音乐会的社团可以证实一件事：经常上演的乐曲在勃拉姆斯全部作品中占的比例高于任何一位作曲家的比例，也许除去贝多芬不算。我们视勃拉姆斯的常备曲目为当然该有的，有些人很可能对室内乐团体把他的作品当做替换维也纳乐派古典曲目的“现代”音乐大感愤怒。柯利斯（H. C. Colles）的看法[1] 是：倘若没有勃拉姆斯，十九世纪就可能目睹大型室内乐作品的死亡，其实是亲手将它们送进坟墓。照字面看这话有些夸大，然而看看其他大作曲家如柏辽兹、舒曼、李斯特、瓦格纳甚至于比较为多产的门德尔松都有什么贡献（只要有的话），我们就能理解柯利斯的意思。新音乐的迅猛潮流仿佛在证明纯室内乐的时代已经结束，复兴室内乐是危险而徒劳的考古活动，这种时候勃拉姆斯最早的两首钢琴四重奏所取得的就是实实在在的成就。面对像李斯特的交响曲《浮士德》（Faust）或他的钢琴奏鸣曲那样形式和风格完全不同而令人心服的杰作又同时年复一年地积累自己的成就，是一种融热

[1] 见《勃拉姆斯的室内乐》（The Chamber Music of Brahms，音乐巡礼丛书，牛津大学出版社，1933 年）。

情与理智为一体的劳动。加入那些不加鉴别地朝各种方向开辟道路充先锋的人物的队伍，要比继续留在路面平整、灯光明亮的大道上将自己的车辆沿路开去，随时准备道路检查并且抛弃伪装要容易得多（很可能今天也同样如此）。

1853年舒曼令世人震惊地公开向勃拉姆斯喝彩致意，从此伟大音乐传统的意识就萦绕着他。二十年前舒曼创办了《新音乐杂志》(Neue Zeitschrift für Musik)，将它作为在他和其他热心的年轻人看来迫切需要的阐述新的浪漫主义观念的讲台。在早期杂志上帮忙向非利士人市侩投掷语言石块的大卫们包括门德尔松、瓦格纳和海莱尔（Heller）这样的名人，他们都是舒曼想像出来的“大卫同盟”的游击队队员。虽然1853年杂志已在他人之手，舒曼还是用他特有的丰富生动的语言为它写了一篇题为“新路”（Neue Bahnen）的文章，其中用这样的词句描写那位来自汉堡的无人知晓的访问者：

> 我觉得……有一天一定会突然出现这么一个人，他会被选中用一种理想的方式表达最崇高的时代精神。这个人带给我们的不是逐步发展起来的技巧，他会像密涅瓦（*Minerva*）一样，全副武装地

从朱庇特（*Jove*）的头颅中跳出来。现在他已经来了……他就是约翰尼斯·勃拉姆斯。

接着舒曼提到“奏鸣曲，更确切地说是罩着面纱的交响曲”、歌曲、几首钢琴曲、小提琴与钢琴奏鸣曲以及弦乐四重奏。勃拉姆斯这个时期的最后两类作品毫无疑问并未保留下来，如此惊人的公开介绍使他对自己的批评十分严格，这些作品一定成了牺牲品。由于前辈古典音乐作曲家的巨大身影而造成他的心理障碍，这是无法避免的，也是可以理解的——甚至在他艺术上完全成熟的1877年勃拉姆斯还因毕罗称他的第一首交响曲为“第十号”而打算退缩——这种情形有一种讽刺意味。舒曼是个具有洞察力的伟大音乐评论家，凡读过他评论柏辽兹《幻想交响曲》（Fantastic Symphony）的文章（他只见过这部作品的钢琴改编谱，真令人惊叹）的人都不能否认。然而他在“新路”中论述勃拉姆斯的语言充满了浪漫色彩：“我们被吸引进一个不断增长的魔圈……他，就像一条发出雷鸣的溪流，会把一切水流汇成一道瀑布，湍急的波浪上方悬着彩虹，飘飞的蝴蝶在岸边迎接，夜莺的歌声为之伴奏。”尽管对我们来说勃拉姆斯的《C大调钢琴奏鸣曲》Op.1——无疑是使舒曼和他的

朋友们感到惊讶的作品之一——开始部分最显著的特征是很像一部“经典作品”（贝多芬的《汉马克拉维亚奏鸣曲》〔Hammerklavier Sonata〕Op.106）的乡村巡回演出，他最早的三部钢琴奏鸣曲都充满了“大卫同盟成员”的特色——夸张的浪漫主义姿态，甚至引用了一首民歌，其中的副歌是心爱的蓝色花朵——这一定使舒曼相信勃拉姆斯是“他们当中的一员”。当勃拉姆斯的一些早期作品因为舒曼的评论文章而得以出版的时候，他写信给舒曼说：“我仍然不习惯看着这些天真的自然之子穿上这么体面的衣服。”此时勃拉姆斯已经退到后面作冷静的评价去了。在晚年他以一种令人着迷的严厉态度整理了他的室内乐作品中第一个幸存的自然之子——《B大调三重奏》Op.8，这是他不停顿的发展过程的一个有纪录的实例，本书第四章对这部作品的两个版本作了较为详细的讨论，试图显示出在哪些方面他本可变得更是“他们当中的一员”，如果他不是勃拉姆斯的话。所谓“体面的衣服”无疑他一开始只是指他的作品印出来显得很体面，但是他的乐思的“体面的衣服”变得具有丰富得多的含意：它不是用来假作正经地遮盖裸体，而是一种说什么和怎样说之间的、因势均力敌而有力的平衡——理想的状态是他为表达应该完美到不可能将内

容与形式分开的地步。为在变化与连贯之间、乐思的范围及显示乐思所用时间长短之间达到平衡而要进行的斗争，使每部作品的创作过程都成为通过厮杀解决问题的新战场。勃拉姆斯的战斗是在过去的英雄们的注视之下进行的，他们曾经战斗过并赢得了胜利，而且我们知道战场上到处散落着他那些未完成或毁掉的作品的尸体。

这种不按季节的成熟，使我们不可能按教条讲什么他的室内乐从早期风格经由越来越成熟的中期到达奥林匹斯顶峰的发展过程。我们的印象是密涅瓦全副武装地从朱庇特的头颅中跳出来。毫无疑问勃拉姆斯尽力给人这种印象，而且不仅是出于尊重舒曼的动机。这并不意味着对他室内乐作品的全面评述必然是崇敬的颂歌：新酒装进旧瓶并非永远合适，倒出来的酒有时会带着陈年霉味；有的作品枯燥乏味，有的无可否认地不像样。但这确实意味着除去他在依旧辉煌的晚年为单簧管写的最后几部作品之外，其余的室内乐作品最好是按类型划分（与布赖特科夫〔Breitkopf〕和黑特尔〔Härtel〕编的全集一致）而不是按年代顺序划分。如此这本书也许能最好地达到它的首要目的，也就是充当听众手册，为此目的，书中附有一份索引；但本书也打算写得让人能够从

头至尾读下去，因为勃拉姆斯的工作方式通常是很快地连续试写至少两部作品以系统化地巩固他将来的新领域。

勃拉姆斯早期的室内乐作品往往爱用规模较大的乐器组合，这样他一方面满足了自己天生的爱好，同时又拖延了易招人妒忌的比较。（一个表面上的例外是《B大调三重奏》Op.8，它的早期形式明显具有“非古典派”的特征。）他对醇厚音响的喜爱使他写下了弦乐六重奏；他为钢琴家掌握的技巧使他写出了钢琴四重奏和钢琴五重奏。最后这部作品我们将首先讨论，而且比较详细，因为它的第一乐章提供了勃拉姆斯组织结构手法的例子，又便于印刷。这部作品并非由于其他任何原因而占据了这个荣耀的位置。既不能阅读五线谱又找不到朋友替他弹琴的读者尽可放心：由于篇幅和经济的原因，以后这种情况会大大减少。

钢琴五重奏和钢琴四重奏

《f小调钢琴与弦乐四重奏组的五重奏》

Op.34

不过分的快板：略似柔板的行板：诙谐曲与三声中段：末乐章，较为持重地，引到不过分的快板

勃拉姆斯最初把这部作品写成弦乐五重奏。他放弃了这种形式，把它写成双钢琴奏鸣曲出版，最后（1865年）又以钢琴五重奏形式出版。仔细看看乐曲的开头部分，它清楚地表明勃拉姆斯多么善于让他的素材在我们的内心听觉中改变和生长，同时依然令人安心地保持着连贯性。缺少耐心或闲暇去追寻这六个谱例中的旋律分析的读者也会觉得它们有用，因为把这些谱例连接起来就是呈示部的梗概，尽管作品非常丰富而这梗概远远不够详尽。勃拉姆斯是这样开始的：

谱例 1

如果这么早出现的这个延长记号不是为了产生犹疑的效果，那它一定是在孕育着什么，不是要减弱。能量这样爆发出来：

谱例 2

但是全新的素材可能使乐曲的开头部分听起来像是一个假开端。谱例 2 中头四个十六分音符脱胎于主题的头四个音符，第 5 小节的十六分音符来自第 3、4 小节的弦乐部分（分别见方括号 x 和 y）。谱例 2 的节奏有一处典型的错位，用休止符使重音从最初的位置移远半个小节。就连第一小提琴的半音下行（z）后来也会表现出自有用处。下面它出现在第一次再现（已有所变化）的结尾，标着重音记号（再现从第 12 小节起）：

谱例 3

(Violins, + Viola and Cello an octave lower)

(Piano)

12 13 14 15 16

这个半音下行又出现了，这是一小节以后，它已变成连接组织，而原先的主题（仍然是十六分音符的形式）此时成了伴奏（见方括号中的 xy）：

谱例 4

(Violins) xy f cresc. fz xy xy 17 18

在第 23 小节，谱例 3 的结尾已变成一个“新”主题的开头（与前后的音乐相比较，到底什么是“新”的?）：

谱例 5

(Violin) z z p espressivo (Piano bass) 23 24 25 26

在第 57 小节，中提琴如泣如诉的曲调是这个主题的变形，而十六分音符再度出现：

谱例 6

值得注意的是，调性的转换有多么远、多么快。谱例 6 的调号有四个升记号而不是四个降记号。音乐是从第二主题段落的开始处（以乐曲中第一个“极弱”记号为标志）进入这个新调（升 c 小调）的，虽然也有几处临时偏移。有人会争论说在谱例 6 中我们暂时处于升 f 小调。可能是这样，但无论我们说升 c 小调（比原调的属音高一个半音）或升 f 小调（比原调的主音高一个半音），我们都必须意识到，虽然这几个音符实际上挨得很近，这几个调（在调性意义上）完全不是近关系调。这种手法出人意料，造成的效果具有独特的神秘感。但是后来我们渐渐明白了，这绝不是兴之所至的行为：在再现部中第一主题部分出现在 f 小调上，开始时犹豫不定，然后以强音奏出；而紧接其后在第二主题段落就以

极弱的力度在升 f 小调上再现，直等到我们在全曲中第一次单独听到弦乐四重奏时（在第 208 小节！）才神奇地下降半音到 f 小调上。此时我们刚刚觉察到（如果以前没有觉察）——下意识地或不是下意识地——这个半音下行在谱例 2 中可能几乎毫无意义，它却是使整个乐章连贯起来的主线。
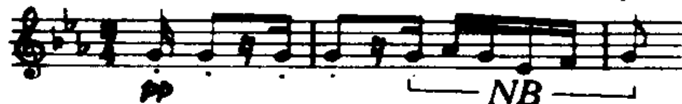
这些手法虽然非常吸引人，但光靠它们还不能创造出杰作来。如果原始的乐思不够好，发展之后的音乐会有装配在一起的感觉——有些人可能认为这个乐章的发展部不能完全摆脱这种批评。但这并不改变一个事实，就是：一部长大的器乐作品如果不具备产生于完整性的凝聚力，它就不会令人信服。不过为了免得读者感觉他见到的树木多于森林，应该指出这些技术手段是为一个精心保持平衡的简单而扣人心弦的构思服务的。两个主要的主题段落——一个洪亮而另一个主要是柔和的——都以小调为基础，这增强了呈示部末尾大调出现时照亮人心的效果。发展部从整体上看是一个由模糊的沉寂到用“极强”音量抒发激情却又被打断了的“渐强”。再现部仍然坚持用小调，直至与呈示部“温和下来”的那部分相对应之处的音乐出现。然后较慢的速度和没有钢琴伴随的弦乐四重奏段落预示着一个快乐的结尾，但这

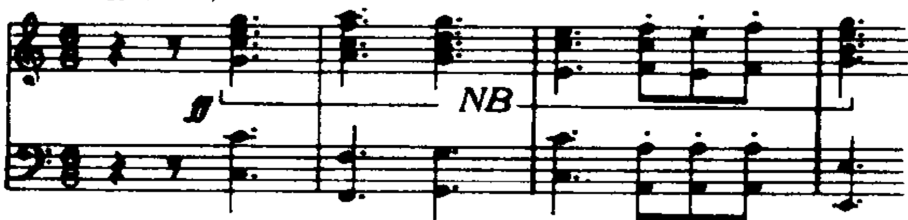
段音乐突然被冲撞到一旁，乐曲开始时小调上的狂风暴雨再次出现。

慢乐章完全摆脱了紧张感，这个乐章有种“感觉”与勃拉姆斯称之为“浪漫曲”（Romanze）的《c小调弦乐四重奏》慢乐章非常相似。在三方面它都很随意——它的曲式是简单的ABA形式，再现部豪华地重新配器而不是重新考虑；四小节一个乐句的标准长度很少改变，本乐章第一小节的节奏和旋律时常重现实际上强调了乐句的规整性；加之全乐章126小节中有超过100小节的和声用的是三度和六度，即使就勃拉姆斯而论也是过于放纵了。摆动的半音短暂地再度出现（第113~115小节），用光彩的转调造成了最终的高潮。

在大提琴最低音拨奏的搏动之上的诙谐曲似乎要像Op.25、Op.87或Op.101中的对应乐章一样停留在朦胧的c小调世界中。但是用极弱音量奏出的切分节奏6/8拍的开始部分首先转成2/4拍的进行曲——见谱例7(a)，然后进行曲突然被一个“极强”音量的6/8拍和弦式乐句——谱例7(b)——打断；没有过渡——主题之间明显的联系已经足够了。（讲到主题的关系，请注意谱例7(a)和谱例5开头两小节之间非常密切的关系。）

谱例 7





这三个要素出现的顺序和调性完全不符合传统。有许多突然的强弱变化，在一个较轻柔的段落中将谱例 7 (a) 处理成有三个对题 (counter-subject)、显示出勃拉姆斯渊博学识的赋格段，其中一个对题似乎随后在“三声中段”(Trio) 的中间提到过。但最令人印象深刻的是那些“叮叮当当”的段落，而该谐曲的主要部分最大限度地强调了一个从降 D 到 C 的收束（又是我们的半音下行，不过这次也许是舒伯特的半音下行，来自他的《C 大调五重奏》的末尾)。提到舒伯特，有意思的是我要指出这部作品没有出版的弦乐五重奏版本，像舒伯特一样使用了两把大提琴而不是两把中提琴。作为三声中段，我们热切地开始了一个“高贵的”自然音 (diatonic) 曲调，这是勃拉姆斯在这种地方表现大为轻松的心

情时常用的形式。

末乐章以一个长大的游移不定的半音进行开始，最初的对位停留在模棱两可之中，有一个上行半音很突出。最终的过渡不是从黑暗到光明，而是转入一个仍在小调上的主题，它首先由大提琴奏出，乐谱上注明“安静地”——一个令人不解的标记，用在一个徘徊哀怨与奇思怪想之间的曲调上面，这是勃拉姆斯决心不显得兴高采烈时特有的曲调。同样富有特色的是大提琴声部的某种音调，它在《小提琴和大提琴二重协奏曲》Op.102中的末乐章开始处的出现经常被引用。这个乐章的某些部分似乎结构不够严密；过渡好像颇为突然，主题与变奏像是随便碰上的同床伙伴。但这种印象可能是故意造成的，因为在那个长长的尾声中——我们总算有了一段“急板”（但仍然是“不过分的”）——勃拉姆斯以真正的活力把这些线拉到一起。在大约五十小节之后主和弦用“极强”音量出现了。它们完全可以为乐曲的结束划句号。但我们反而突然转开，让位于迄今为止并不激烈的第二主题的响亮的出现。我们好像又一次听到临终的噪音，但第二主题再次继续进行，在宽广的转调之后渐渐不那么冲动。在一次停顿之后我们回想起诙谐曲的切分音，然后音乐爆发出来，形成最终的戏剧性警句

(epigram)。

这个结尾持续的活力在勃拉姆斯的音乐中并不常见，在他的最亲密的朋友看来似乎不符合他的特点，而勃拉姆斯常常以非常谦卑、有时似乎是真正惶恐的态度征询他们的意见。但在这里，就像往常一样，他没有改变最初的想法，可能是因为把“急板”截头去尾就无法与长大的引子取得平衡——而且出现在最后的毫无拘束的疾驰也很值得珍视。

《g小调第一号钢琴四重奏》Op.25

快板：间奏曲（快板，但不过分）与三声中段（生气勃勃的）：运动的行板：吉普赛风格回旋曲（急板）

创作于1857/1861年。出版于1863年。

第一乐章尖锐地加剧了“天真的自然之子”和“体面的衣服”之间的紧张状态。那些临时转调多样而出人意料却稳健精确，长远的调性安排完善而有确定的严格规则，这里面有多少东西值得赞叹啊！很难想像十九世纪中期勃拉姆斯的同时代人中有谁在音乐方面有这种聪明，能从对他们的维也纳前辈的分析中发现和借用这么多宝贵的资源——或者想到过这种分析与他们的创作有

关，值得一试。举一个比较可信的例子：第一主题和莫扎特的许多主题一样，展示了完全不同的两条旋律或两个部分，第一部分是充满棱角的齐奏（比较莫扎特的《降 E 大调弦乐四重奏》K.428），而第二部分是甜美的和弦式对话，它不是继续停留在 g 小调上，而是放任地像舒伯特那样跳进一个新调，前面还用一个休止增加了给人的印象：

谱例 8

(i) Allegro
(Piano) *p espress.*

(ii)
(Violin, + Viola an octave lower)
p dolce
(Piano, + right hand an octave higher)
p dolce
Cello
p dolce
11 12 13 14

这种古典式的双重性使得乐曲的曲式上能够造成两种效果：在篇幅广阔的呈示部后面毫不走样地重复了主题第一部分的十小节，使我们不知道是否音乐再现已经开始，等主题的第二部分在一个完全不同的调上出现，表明我们还是在一条新路上面时，这增加了我们的兴趣；而真正的再现部不是由第一部分构成，而是由第二部分构成，它静静地在同主音的 G 大调上闪烁着光芒。G 大调一直要等到末乐章的第 155 小节才能再次听到，它在此处的效果就像乌云中露出的一小块蓝天，然后小调再次将它遮住。可是我们虽然跟勋伯格一样赞叹勃拉姆斯对素材的控制（以及从中显示出的自我控制），音乐的经过细心计划的平衡和过渡段带动机性乐思“天衣无缝”的连贯统一，我们也会与沃尔夫（Wolf）有同感，觉得他有些乐思要么是形式粗糙而个性不突出，要么是在再次出现时因气氛过于宁静而变得冷漠无特色。

一件奇怪的事是勃拉姆斯把很大的篇幅给了第二主题和接下来的部分，结果全长 160 小节的呈示部倒有 111 小节在 d 小调或 D 大调上，只有极少的改变。这使到双纵线的收束（cadence）音型的进行显得相当滑稽，它们在费力地确定一个明白无误的调（请参看《C 大调三重奏》第一乐章的呈示部，与此形成明显的对比）。

再现部对这种不平衡做了一些补救，用一部分素材作为过渡段，其余部分完全放在 g 小调上。勃拉姆斯似乎天生爱用在小调上的音乐结束小调乐章，就像海顿的规矩是一定用大调音乐结束小调乐章一样。这首《c 小调钢琴四重奏》让明亮的大调在末乐章的末尾出现了一下，却很快用小调代替了它。《F 大调第三号交响曲》的情况虽然不同，因为它的末乐章用了与第一乐章相似的大调上的日落景象作结尾，但它也表现出相同的习性，在末乐章中完全没有警告就出现了一段 f 小调上的暴风雨。

在第一乐章之后的性格独特的乐章最初叫做“诙谐曲”。它的 9/8 节拍是两种三拍律动的组合：常常演奏重复音的 ♩♫♩ 节奏用的是诙谐曲的快速度，而 ♩. 节奏像小步舞曲。不寻常的乐句长度和在弦乐器上加弱音器的精致配器赋予这个乐章完全属于勃拉姆斯个人的巨大魅力，虽然它那种稍纵即逝的轻灵有时似乎在福雷（Fauré）的作品中有回响，而有一个主题令人想起门德尔松的《吕伊·布拉斯》（Ruy Blas）序曲。此处虽然不存在“交响性”的问题，但仔细分析一下各声部音乐出现的顺序会让我们对不少细节感到吃惊。拿《吕伊·布拉斯》主题来说，钢琴声部是从这个主题开

始的，最初它只是作为主要主题的附属品，我们第二次听到时（在弦乐部分）它经过细致的扩展成了过渡段引向“第二主题”。然后它就消失了，好像已起到了它在结构上的不太重要的作用。不料它在真正的诙谐曲部分将近末尾处又出现了，不是作为主要主题的附属品，而是几乎取代了主要主题，在大调与小调之间古怪地摇摆着。

慢乐章的基本设计是一个持续不断的高贵宽广的主题，旁边是附点节奏号角进行曲（尽管仍用三拍节奏），先用“极弱”，后用“极强”奏出。这些素材故意地显示出极大的差异，过渡段写得非常漂亮，特别是主部主题在再现部开始处先在副属调上出现，然后在回到本调时达到最高峰。

最后一个乐章无疑以海顿《钢琴三重奏》Op.1 中著名的“吉普赛回旋曲”为范例。它的节奏也许是它最引人注意的特征——在 78 小节之后我们才躲开了由三小节构成的乐句。在勃拉姆斯的作品中，这个乐章的设计突出地具有段落性，只是在相当于完全写出来的华彩乐段（cadenza）的地方，这些严格的障碍才除去，音乐用“极快的急板”（molto presto）速度冲向结束，这个速度标记在室内乐中是独一无二的。

《A大调第二号钢琴四重奏》Op.26

不过分的快板：近似柔板：诙谐曲（近似快板）：末乐章（快板）

勃拉姆斯对新形式的尝试（例如交响曲、弦乐四重奏、六重奏）往往成双出现，好像第一次创作活动的辛劳为第二次创作扫清了道路。欢乐的《D大调第二号交响曲》在《c小调第一号交响曲》夺取的城堡中休息。这首欢快而富有感染力的《第二号钢琴四重奏》对严肃的《第一号钢琴四重奏》也起着类似的补充作用。它是1862年勃拉姆斯向维也纳人作自我介绍的公开演出中的曲目之一，充满着一个青年人的幸福心情。他发现了自己，找到了自己的道路，同时多亏舒曼、约阿希姆（Joachim）和其他人他也被德国和奥地利的音乐界发现了。值得注意的是他把这部作品献给了伊丽莎白·罗辛（Elisabeth Rösing）博士，她让勃拉姆斯在她那位于在当时像乡村般僻静的哈姆的安静宽敞的房子里作曲，这是他在汉堡家中得不到的条件，尽管他深深爱着自己的家。

第一乐章非常富于歌唱性，几乎没有一小节没有可

以哼唱的旋律。甚至在音乐非常活跃的地方都像歌曲一样。连接在一起的呈示部是过渡艺术的精彩范例：处于前景显著位置上的主题是从处于背景不显眼位置上的前一个主题中产生的。虽然确实“过渡”意味着一段花费在从某处到另一处的间隔，因此这个词看来并不合适。

这个乐章所用调的变化顺序和它的结构一样正统，只有一处出人意料：有一个主题作为高潮出现在 a 小调上，我们几乎不会想到紧接着 A 大调的再现部就要出现的时候会用到这个调。其实我们很可能会认为再现部是从这个高潮开始的，只是主题的秩序有所变动，如果不是勃拉姆斯写下的双纵线否定了这个想法的话。事实上，和通常的情况一样，呈示部既是如此仔细而繁复地编织成的，再现部中的秩序就不会改变了。尾声则是依依不舍的告别。

迷人的夜曲般的慢乐章在开始和结束时弦乐都用了弱音器，它表现出勃拉姆斯的矛盾和魔力。这是他最独特和令人难忘的乐曲之一，然而一经分析说明它就似乎是用前人的乐思拼凑成的。以开头的五小节为例：

谱例 9

Poco adagio
(Violin)
p dolce
(Viola & Cello)
(Piano) p espress. e dolce
espress.

我们可以看出小提琴“影随”钢琴的歌唱的手法，与舒曼在艺术歌曲的伴奏中运用的手法相类似。在第五小节的小提琴声部，我们看到一处舒伯特式的前一小节旋律的“回声”——它不是非常精确的，但正好可以让钢琴
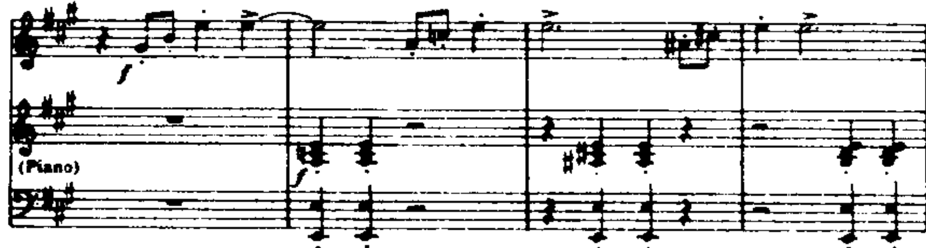
右手的“歌声”休息一下，把和声从属调转回到主调，并使第一个乐句扩充成五小节。纯粹属于勃拉姆斯的特色是中提琴和大提琴奏出的三度和六度使伴奏变得华丽浓郁，以及第二小节中的三对二节奏。然而“纯属勃拉姆斯”是让人非常不满意的说法，因为所有五小节的音乐都纯粹是勃拉姆斯的音乐，有些人甚至觉得这个乐章是迷醉的春天，与《单簧管五重奏》慢乐章的金秋气象遥相呼应。另一处令人无法不想起舒伯特的地方是第二个热情洋溢的小调段落插回到主要主题经过变化的最后一次再现中。勃拉姆斯用的两个调是 f 小调和 E 大调，与音乐的“出处”——舒伯特《C 大调弦乐五重奏》同样迷人的慢乐章中用的完全一样。在这个乐章中这次再现不是惟一的一处复杂精致的变奏，它也包含着勃拉姆斯式的紧张——音乐华丽的发展受他控制，依然坚持最初的乐句长度。乐章中间、正好在再现之间（第 75～77 小节）有一处很有意思的“回忆”：一时间音乐成了贝多芬式的，包括调性（B 大调）、和声和旋律轮廓——请看《皇帝》（Emperor）钢琴协奏曲的慢乐章——这是音乐会钢琴演奏家勃拉姆斯在向贝多芬致敬。

虽然第三乐章仍然叫做诙谐曲，整个看来它属于以后勃拉姆斯不再用这个名称的一类。开始的曲调优雅婉

转，赋予这个名称友善而不是恶作剧的意义，甚至三声中段用小调写成了比较激昂的卡农式也没有完全改变它的性质，虽然那些很不容易弹的八度有类似《d小调钢琴协奏曲》之处。这个三声中段的另一个不寻常特点是它的“柔和的”副主题（第233~241小节）的节奏和诙谐曲主要主题的节奏完全相同，这手法既复杂又不露锋芒。对这个乐章可能会有的批评是它的过渡段虽然很精巧，有时似乎与其后的音乐不成比例，但这也许是整体上情绪松弛的结果。

末乐章并不想胜过其他乐章，只想为它们作补充。它用一个节奏非常鲜明的主部主题形式与其他主题的过分强烈的对比，创造出一种贝多芬多半能够认出的可称“解开钮扣”的随意气氛。不是说勃拉姆斯不会偶尔用些聪明的 jeux d’esprit（玩笑）再为音乐扣上钮扣，比如把节奏缩紧，让乐句变短，造成加速的感觉并让人暂时忘掉小节线。

谱例 10



后来，他把这种技巧用到了例如《小提琴协奏曲》的末乐章以及他最后一部室内乐作品《单簧管奏鸣曲》Op.120/2 的“快板”末乐章中。也许只是由于我们不够悠闲的趣味才使我们觉得次要主题的依次再现长了些，尤其是同一个转调（转向一个低大三度的调再转回）听到了四次，在我们耳中像是对舒伯特的粗鲁模仿。乐章末尾“活跃的”（animato）结束部分可能超出了四位演奏家的真实功能的范围，使他们的力图仿效交响曲的时候有听起来像一家茶馆的危险。

《c 小调第三号钢琴四重奏》Op.60

不过分的快板：诙谐曲（快板）：行板：末乐章（轻松的快板）

虽然这部作品直到 1875 年才出版，勃拉姆斯早在 1855 年就构思了它的第一乐章（在升 c 小调上，后来是约阿希姆劝阻了他）和慢乐章。那时他在杜塞尔多夫陪伴克拉拉·舒曼（Clara Schumann）度过舒曼晚年得病的可怕日子，感情上非常混乱。勃拉姆斯在写给赫曼·代特尔斯（Hermann Deiters）的一封信中揭示了他的状况：“只需想像一个打算向自己开枪的人……”，又对泰奥多

尔·比尔罗特（Theodor Billrot）写道："我写这首四重奏是把它当做一件新奇东西，就说是为'穿蓝上衣黄背心的人'的最后一章画的插图吧。"这影射的是歌德的"英雄"维特，早在1774年他的烦恼和自杀就是预示了浪漫主义文学的狂飙运动（Sturm und Drang）的缩影。

在钢琴的响亮齐奏之后弦乐奏出了第一主题，它不如说是以3/4拍 ♩♩𝄽 节奏开始的下行进行，它有时"连奏"（legato），有时"断奏"（staccato），扩散在全乐章的大部分篇幅中。回应的乐句延伸成一系列很吸引人的半音下行和弦进行。但这几乎是全乐章中最后一次由弦乐演奏重要素材，很快织体（texture）就以钢琴为主，有时到了压倒一切的地步。这个乐章是和《第一号钢琴协奏曲》的一些部分同时起草的，弦乐过多地用在演奏颇为笨拙的伴奏音型上，或是去激烈地重叠钢琴声部，好像要达到乐器无法给予的音响效果。在短暂的风暴和很长的"渐弱"之后第二主题（在此真是一个主题）由钢琴奏出。它用最不寻常的方式几乎占据了呈示部余下的全部篇幅，虽然粗看之下乐谱可能显示不出这种情况。第二主题是一个八小节的乐句，后面立刻加上了三个自由变奏和一个高潮性的再现。乐句长度和旋律

都在变化，但整体取得了值得注意的连续性，直到♩♩𝄽 节奏标志出呈示部的结束。在这一部分的正统调性变化之后，发展部掠过极远的地方，结束在整个“乐团”接过钢琴低音部的“鼓声”奏了二十小节的三拍节奏之时。当进一步变化和加长了的变奏在再现部重新出现时音乐处于平静的大调上，但没有人真的期望这个非常激烈却并不那么令人愉快的乐章不会在小调中结束。

我们从激烈的 c 小调第一乐章来到了激烈的 c 小调诙谐曲，这个乐章写得稍晚一些。虽然不可避免地有些钢琴上的敲击和松香散成的云雾，这个乐章是激烈斗争效果的不可分割的重要部分。勃拉姆斯在这里做到了总体上更为公平地分配对乐器的兴趣。有两个主题使我们得以暂时从持续不断的紧张快速中解脱出来：第一个与其说是主题倒不如说是一系列有趣的和弦，它们首先由弦乐单独奏出，第二个主题也是先在弦乐上听到，它更有歌唱性，被处理成“连奏”，简直可以称它为“三声中段”，但它却不停顿地发展成一直通向再现部的长大而令人激动的过渡段——这段音乐预示了《d 小调小提琴奏鸣曲》末乐章的热情节奏。

最后“行板”乐章带来了大调（E 大调）和相对而

言的宁静，弦乐得以在钢琴伴奏之下歌唱。某些地方织体的细致复杂与简单而从容不迫的奏鸣曲形式取得了平衡。

末乐章中值得注意的主要是快速重复的伴奏几乎永远不停地运动。勃拉姆斯没有特意强调这个特点，却让小提琴有很长一段独奏，用以引出哀怨的主题，它的主要特征是开头的下行三度。另一个值得注意的主题由弦乐奏出的圣咏（chorale）式的五小节乐句构成，这几乎是惟一一处伴奏停止的地方。靠近结尾时这些音乐在 C 大调上再次出现，但乐谱的最后几页虽标着“宁静地”仍然大量地混合着 c 小调。最后的话是穿蓝上衣黄背心的人说出来的。

弦乐作品——
六重奏、五重奏、四重奏
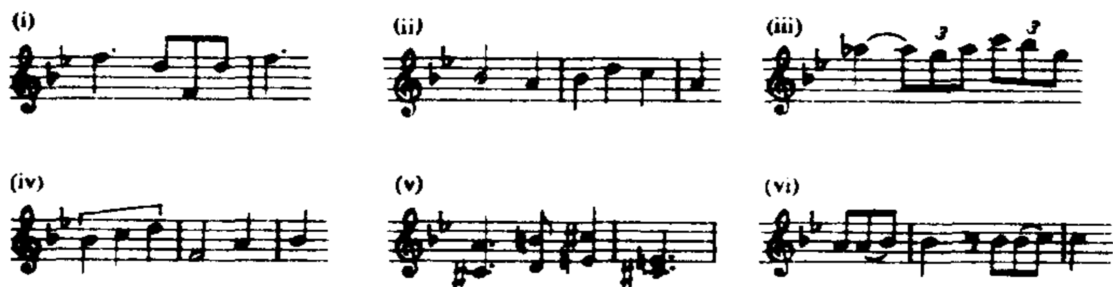
《降 B 大调第一号六重奏》Op.18

快板但不过分：行板但速度中庸：诙谐曲（十分快的快板）：回旋曲（略似小快板而优雅地）

这种不常见的形式从乐曲一开始就得到了充分的利用：虽然只有三件乐器在演奏，却是由第一大提琴奏旋律，第二大提琴奏低音，而一把中提琴在这两个声部的中间，所产生的音响效果是弦乐四重奏无法做到的。紧随其后的重复也避开了四重奏而用了五件乐器，我们甚至在不到三十小节的地方就听到六件乐器同时演奏了一次双音。虽然曲调的效果是宽广的，勃拉姆斯按他的一贯作风把重叠加回到旋律上，以避开四小节和八小节的乐句。在第 31 小节缺少了一个音而强调了六度音程的琶音第一次出现，它是主要的第二主题的重要特征（谱

例 11（i））。这是勃拉姆斯的一个指纹（例如谱例 1 的最后一小节和《第三号交响曲》中的许多地方）。在他所用的手法中应该注意的是古老的减值法，用在了主要主题的开头（谱例 11（ii）变成（iii）并把这个主题的最后一个乐句（请再次注意那个下行六度——谱例 11（iv））转化成在遥远的 A 大调上的“新”曲调的开始（谱例 11（V））。

谱例 11



用方括号括起来的三个上行的四分音符也是一个勃拉姆斯的指纹，他有时用它当一个“弱拍”小节，有时当做强拍小节，而且往往像在这个乐章中那样把两种状态用在同一个乐段中。此外第一乐章还以它三拍节奏的娴雅旋律，有时还有和声（第 76～79 小节），预示了《安魂曲》（Requiem）中著名的合唱——“您的住所多么可爱”（How lovely are Thy dwellings）。

这个乐章奏鸣曲形式的轮廓完全是正统的，第二主

题组在属调上。显然勃拉姆斯对平衡和尺度的直觉告诉他这种不寻常的织体提供的变化的无限可能性给他和他的听众造成了足够宽广的天地去探索。(很可能就是出于同样的原因他才为慢乐章选择了变奏曲形式。)就结构而言，呈示部和再现部之间甚至还有相当程度的一致性。第一主题像在谱例 11 (ii) 中那样开始，但低一个八度，由第一大提琴奏出；快到结尾时——现在由六重奏的全部悦耳音响奏出——谱例 11 (i) 和 (iv) 合并到了一起。谱例 11 (iii) 帮助这个主题迤逦穿过过渡段，过渡段短暂地犹豫了一下然后踏入谱例 11 (v) 的遥远调性领域，此乐句按照作曲中的典型润饰手法加上了低八度的重叠音，虽然这包括了低位置上的大三度(A 大调中的升 C 音)。第二主题(再次由第一大提琴奏出)显然是从谱例 11 (i) 发展起来的，它的附属部分接过了它的八分音符节奏(谱例 11 (vi))。

呈示部用听起来像是贝多芬的第七变成的维也纳圆舞曲配置的拨奏伴奏作结束。充满活力的发展部来自谱例 11 (vi)，此时它显得有《爱格蒙特》(Egmont)的风格。最后拨奏圆舞曲短暂地扩展到所有的人都在演奏。

第二乐章是一个 d 小调主题的变奏。这个向上升腾的主题被下面固执的扬扬格(spondees)节奏变成方方

正正的。它又是非常典型地首先由四件较低声部的乐器呈示，并由于用了双音技巧造成了五声部的和声，而且又是几乎没有一小节可以让弦乐四重奏演奏。在音乐转到大调之前变奏曲用的都是传统手法（例如亨德尔的《和谐的铁匠》〔Harmonious Blacksmith〕，出自贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲的小咏叹调），在依次出现的变奏中引进越来越快的节拍划分。第五变奏中有两把中提琴奏出的美妙的风琴效果，确实勃拉姆斯有关交响乐音色的相对保守的思想在室内乐中显然不存在，特别是这些摆脱了四重奏典范的早期作品。
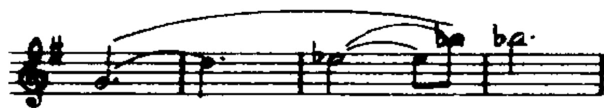
诙谐曲乐章上“十分快的快板”这个标记标准非常清楚，是很难得的。这是一首简洁而富于活力的乐曲，这一次三声中段并不松懈。突出的 ♫♪|♩ 音型使人想起贝多芬《第五号交响曲》中诙谐曲的三声中段（正如第一乐章让人想起他的《爱格蒙特》序曲）。关于回旋曲约阿希姆写信给勃拉姆斯说：“我期待结尾处更有力一点，希望第二主题与第一主题的对比更大一些。”这种感受有些正确性，而且偶尔的能量爆发看起来可能有些不自然，但这类减弱——如果它们是减弱的话——后面有放松的传统，舒伯特是显而易见的例子。

《G 大调第二号六重奏》Op.36

不过分的快板：诙谐曲（不过分的快板）：柔板：略似快板

首先在第一中提琴上出现的半音交替（alternating semitones）在第一乐章的大部分地方颤动，这个乐章也受到主要主题中上行五度的控制：

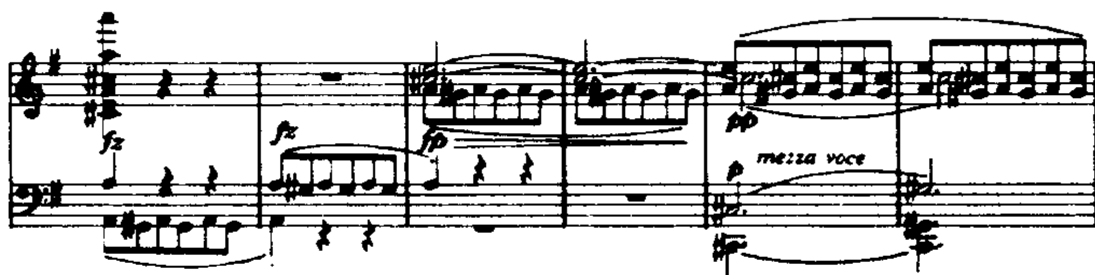
谱例 12



把这个乐句逆转当然就造成了下行，有在别人的句尾接口表示赞同的短句的效果。发展部在更大的规模上展示了这些逆转，慢慢铺开的对位从容不迫，与前一部六重奏沐浴着热情的和声相比赋予这部作品更为冷静的感觉，虽然六件乐器继续得到充分运用。发展部也开始用另一种办法利用交替半音，方法虽然简单却有引人注目的效果：在呈示部中重音所在的音符（每一组中的第一个音）是和声的一部分，而现在有时是这对音符的第二个音与和声相符，第一个音成了附属的装饰音。下例从 A 大调到升 c 小调的滑翔是上述方法包括的和声突然变

化的迷人典范：

谱例 13



请特别注意此例最后一小节当下面的旋律中升 G 音出现时那些 A 音是怎样成了不协和音的。这只不过是勃拉姆斯音乐中不断出现的产生诗意效果的技术发明实例之一，但仅仅对这个过程作一番描述使勃拉姆斯显得像一个织匠而不是诗人。这个乐章给人愉快轻松的感觉，部分原因在于乐句是由对勃拉姆斯而言不寻常的对称数目小节构成的，也在于再现部很长大，只经过重新配器而结构上未加变动。可能是出于与前一首六重奏相同的考虑，这部作品的奏鸣曲形式相当正统，但对于应该提到哪些细节的选择是无止境的，而且要看个人的喜好。不过无论如何阿佳莎·冯·希伯尔德（Agathe von Siebold）应该提上一笔，因为她是曾经与勃拉姆斯有过婚约的姑娘。这位哥廷根大学教授的女儿声音甜美、体态秀丽，她的名字演化成音符珍藏在呈示部接近结尾处首次出现

的一个动机之中：

谱例 14



发展部的结尾以谱例 12 的后一半及其逆转的更为急迫的对抗构成，然后高潮出现，两种旋律同时在高音部和低音部展开，颤动的八分音符在中间汹涌起伏。尾声开始于阿佳莎动机最后一次出现之后，它的节奏稍微慢了一些，第一主题留到此时才出现，其中有一个美妙的转调。

诙谐曲中的两拍节奏、同主音小调以及最重要的“不过分的”指示已经表明了一切。虽然标题是诙谐曲，我们可能会期待勃拉姆斯因这些沉重的小节写出一曲“反诙谐曲”（Antischerzo），结果却是作为中间段落的“快乐的急板”突然在大调上响起，它的低音趾高气扬，像一首超过时速限制的兰德勒舞曲。

“柔板”乐章中一条小调上的反复无常的旋律曲憔悴的半音和声覆盖着，然后以变奏形式出现，变奏与主题旋律只有薄弱的联系，这以再次出现时乐句长度和结尾转调保持稳定作为补偿（顺便提一句，这个特点在钢琴曲《帕格尼尼变奏》中特别明显）。这是勃拉姆斯

“旧瓶装新酒”手法的又一个例子。最后一段变奏（柔板，大调）中用了勃拉姆斯“一切热情都已付出”后的平静情绪中常用的手法：用一对乐器，此处主要是两把中提琴，在高音区和低音区模仿号角声，而和声为此目的静止不动。

甚至在末乐章中我们得到的仍然是随和的“略似快板”的指标。除去发展部中忙碌的赋格式段落以及尾声部分“有生气的”段落，这个乐章无疑属于懒洋洋的一类，几乎没有出人意料的结构。主要主题（在第五小节）标着“宁静地”后又加上“纯朴”，它以“连奏”奏出，从三拍音乐中常见的上行音阶开始，确实此处的9/8拍号（原文误为调号〔key signature〕——译注）——把三拍中每拍一分为三——给了我们“按三个分组”的最大可能性以及相应的温和放松的表达方式。《第三号交响曲》9/4拍的第二主题使我们产生同样的感觉。

《F大调第一号弦乐五重奏》Op.88

不过分但生气勃勃的快板：庄严而热情与活泼的小快板以及急板交替：精力充沛的快板

伊丽莎白·冯·赫佐根伯格（Elisabeth von Herzogenberg）对第一乐章的称赞很奇特：“看到音乐的框架以如此大胆平实的方式暴露着真令人精神爽快。”“不过分”和“略强”的标记请求演奏者在未出马厩之前控制住他们的马。在一段不很大胆的曲调展开之后，紧接下来的活泼的附点节奏似乎有些不自然。第二主题在A大调上，造成一种鲜明而“尖锐”的效果，因为新调把旧调中的两个重要的音——主音和属音——都升高了。这种调性关系在几乎同时创作的《第三号交响曲》中再次得到探索。在这首五重奏中转调是由一个属七和弦以及其后的休止（伊丽莎白的“大胆、平实”的特征之一?）形成的。第一中提琴上的欢乐的三连音被对立的节奏覆盖住——三对四、三对二——遮蔽了最初的创作冲动可能具有的新鲜感。在发展部中这种正在经历让人有深刻印象的活动的感觉仍在持续，而除去少数流露真实热情的时刻转调依然是最合时尚的内容，虽然勃拉姆

斯同时代人中少有能够取得这样成绩的人。但值得注意的是发展部中的长持续音，他选用了这种手段以便完成《d 小调小提琴奏鸣曲》第一乐章的整个发展部分。

另一方面第二乐章是勃拉姆斯最富有想像力的创作之一。它是由慢速与快速组成的夹心面包，在诸如《第二号交响曲》和《第二号小提琴奏鸣曲》中也找得到这种形式。开始的“庄严”段落取自他在 1855 年作为巴洛克风格仿作（pastiche）的练习而为钢琴写的一首萨拉班德舞曲。配器很不寻常而且富于机智（例如：开始几小节的曲调以三度双音奏出，但把大提琴声部安排在第一小提琴之上），音乐从大调开始，仅在第五小节才被小调遮盖，因而更加悲伤。这一段让位于优雅的“小快板”，它的附点节奏有点“情歌圆舞曲”的味道，然后小快板段落在不确定的和声之后消失在寂静中。和声预示着什么调的问题由开头的萨拉班德舞曲的一个更为复杂而激昂的版本解决了。这次更远的钟摆摆动得到了从“小快板”到“急板”的轻盈如羽毛的转变的补偿，但急板的第一个乐段以勃拉姆斯式的诚实严格遵循着原先的乐句长度——好像勃拉姆斯在开始进行这些随心所欲的翱翔时就带好了肯定会打开的降落伞。萨拉班德舞

曲最后一次出现时是在快速段落的调上（A 大调），然后转回它自己原先所在的升 C 大调/小调，此中出现一个美丽的经过句，是出自主要主题的转位。而这个转位可以追溯到最初的萨拉班德“练习”，在那里像勃拉姆斯这样渊博的追寻巴赫足迹的人绝不会忘记考虑运用一个转位。音乐平静下来，成为轻柔的长大段落，轮流出现在两个基本调上，而让我们最吃惊的是居然用 A 大调结束——它不是这个乐章的“基本”调，因而在这两个调中不大会料到它。

末乐章有种近乎永恒运动的赋格风格，它令人想到斯美塔娜（Smetana）的《被出卖的新嫁娘》（Bartered Bride）序曲，这首乐曲自 1866 年首次出现已征服了欧洲。与勃拉姆斯较早作品的赋格式开端（在《第一号大提琴奏鸣曲》的末乐章中）不同，此处的音乐兴高采烈。由捶击般的和弦进行构成的两个对位声部以出人意料的手法形成绝妙的高潮：延长两声部之间的休止使节奏错位（第 20～21 小节），因为没人能想到休止会落在小节的第一拍上，效果尤其强烈。第二主题的音乐材料再次从 F 大调移到 A 大调。对第一乐章调性中心（F，A，F）的重复或许是勃拉姆斯想提及他为自己选的座右铭“自由但是快乐”（Frei aber froh）：毫无疑问，加

上处于作品中心的第二乐章从相反方向到达 A 大调（升 C 到 A）作为补充，这表现出小心地保持着平衡的长远调性设计。显出勃拉姆斯典型特点的是他让赋格段主题的一个变体由高音部乐器奏出，给的指示是“甜美而纯朴”，虽然这个变体旋律的新起伏，从外表判断既不甜美又不纯朴。在短暂地将不停不休的八分音符减慢成四分音符三连音之后，勃拉姆斯以真正挣脱了羁绊的急板结束了全曲。

《G 大调第二号弦乐五重奏》Op.111

不过分但生气勃勃的快板：柔板：稍似小快板：活跃但不过分的急板

独自演奏热情跳跃的第一主题的大提琴发现自己被上方声部的两把小提琴和两把中提琴压倒了，对一个在这时候已经比同代任何人写下的室内乐都多很多的人这是个奇怪的计算误差❶。这个乐章如此热情欢乐，为突

---

❶ 盖林格(Geiringer)在《勃拉姆斯：生平与作品》(Brahms: His life and work，伦敦，1936)第 242 页上引用的勃拉姆斯手稿在此处减弱了小提琴和中提琴声部。但是勃拉姆斯允许原来的安排印在乐谱上。

出低声而削弱高音似乎与音乐的自然冲动不相符。所有第二组的主题都作了豪华的配器，第一个主题以中提琴二重奏开始，有时采用一种典型而迷人的节奏细分法把一小节中的九个八分音符分成：$\underline{1}$ 2 3 $\underline{4}$ 5 $\underline{6}$ 7 $\underline{8}$ 9。第二个首先由第二小提琴奏出，它的特征是一个上行三度。这个上行三度柔和缓慢地从发展部的开始处上升，发展部开始的标志是突然改调并出现全乐章中第一处“极弱”。发展部变化无穷，考虑到在它的全部 49 小节中只有一小节（第一小节）让某件乐器整小节休止这种多样性就更值得一提了，而有 31 小节运用了双音技术让五件乐器同时奏出（至少）六个或更多的音符。确实，有一个小节，它还标着“沉重地”，里面实际上连续出现了六个九音和弦。在 1891 年血仍然是红的。

慢乐章是小调上的进行曲，也许在精神上与六重奏 Op.18 的慢乐章有关联；但那个乐章是个简单明白的变奏曲，而这个乐章虽然主要是歌唱性的而且不算长——80 小节——却是勃拉姆斯最精致微妙的创作之一。结构上它根本没有慎重的转调和随之出现的新乐段，这是“第二主题”这个术语的含意，然而它并不是单一的。它的变化来自主要主题（其实是惟一的主题）永远在变动的调性暗示，这本身就是一些毫不联系的乐句，只有

大师才有信心把它们最大限度地聚集起来。举例来说，头两小节（两把中提琴在大提琴拨奏的上方）可能在 d 小调或 A 大调；不经任何过渡第三小节就出现了一个 C 大调和弦，不过它马上就好像是在 a 小调上了。这些富有创造性的模糊状况一直持续到第一中提琴的声音越升越高，应像华彩乐段那样把音乐带回家来，中途穿过感情和织体变化的广阔领域。

在此之后第三乐章起了轻松的间奏曲的作用，除开结构技巧不想展示什么。它有一个小调上的充满惆怅的主要主题，它的乐句不寻常地规整平衡。作为对比的大调段落中短小优雅的二重奏轮流由中提琴和小提琴奏出。丝毫不变地重复整个小调段落更增强了轻松随意的感觉。大调段落的简短再现以它原先的开头乐句的近似转位开始——也许是在戏弄人地暗示他的创造力还存着没用上呢。

在末乐章中一个没在本调上开始的主题给了勃拉姆斯展示海顿式的俏皮的机会。一开始的九小节由中提琴率领用弱音量奏出，这部分原来是在“错的”调上，而小提琴留在用强音变到正确的调上演奏。再现部中“错的”调引出猛烈的极强音，紧跟其后“对的”调在安静甜蜜地翱翔，而几乎在耳朵有时间接受它的喜悦之情以

前就立刻用拨奏的重复去超越这种效果。就在乐曲结束之前，由急促的十六分音符齐奏形成的一个令人起疑的方整而陈腐的收束出来结束全曲；可以肯定，这个收束被打断了，而且不会再出现，因为这个夸张过火的收束在“错的”调上。此刻音乐采用了很像《第一号钢琴四重奏》的“吉普赛—匈牙利”风格，但那边用了三小节乐句而现在的乐句多是五小节的。这个乐章值得注意的是对“快板”乐章的真正理解，特别是发展部把范围很宽的和声压缩在很短的时间内造成的巨大活力的感觉。可赞叹的还有表现在主题过渡段中的准确判断力，它要决定这些乐句应该有多少“旋律性”——换言之，如何写出旋律性的动机而不会被误认为“主题”，还要采用让人感觉是传统的和声。许多正在学习的作曲家都为这些事大伤脑筋，他们只能羡慕勃拉姆斯的经验，即使他的音乐语言已不再时兴。

《c 小调第一号弦乐四重奏》Op.51/1

快板：浪漫曲（略似柔板）：很中庸而轻松的小快板：快板

勃拉姆斯自己宣称在这部作品之前他已经写过许多

弦乐四重奏，但是和交响曲的情况一样，对这种出类拔萃的“古典”艺术形式的正式出版的初次涉足进行得比较晚。很奇怪，c小调也是勃拉姆斯初次尝试交响乐创作时采用的调。也许这里面有勃拉姆斯性格的某种线索——系紧腰带的举动使他同时咬紧牙关？在这首四重奏中勇气肯定是显而易见的，第一乐章有很大一部分最客气只能称为非旋律性的音乐。最吃苦头的是中提琴，他要用毫不后悔的八分音符作大量的和声填充，还有暴露的时刻（第7~8小节，143~144小节）——在同伴奏出和弦之后他得用“强后即弱”（*fp*）的音量持续演奏八度音程，并且证明与勃拉姆斯应该用于这项任务的两支法国号相比他有多差。用“管弦乐式”为单件弦乐器谱曲很容易受到毫无想像力的批评。很多事要看音乐的质量而定，紧张感本身可以在音乐的效果中起作用，确实特别是在勃拉姆斯的音乐中。有经验的室内乐听众会有特别喜欢的“管弦乐”段落。（一个给人留下不可磨灭印象的段落出自舒伯特《C大调四重奏》的慢乐章：突如其来的齐声大叫狂风暴雨般浓密的震音效果活跃而几乎不连贯地交替出现——正是那种让我们感到管弦乐团效果会好得多的东西，然而那种激烈斗争的感觉让人惊栗，它与这个乐章其余部分惆怅感人的音乐形成非常

精致的对比。）但是勃拉姆斯这个乐章缺少有效果的旋律而又有很多地方非常笨拙。往常能起到补偿作用的华丽和声让人觉得不真实，再现部太多篇幅是只有过渡段有所改变的精确重复，使用这个方法音乐材料必须更为丰富，这才能吸引人听第二遍。然而很难设想一位有经验的作曲家，等了这么久才出版自己的四重奏，会花费时间和精力而仅仅表现出一种幼稚急躁的态度，很可能得罪了公众——我们必须记着公众购买四重奏乐谱是为了在家里演奏。我有一种夸大其辞、很拗口的解释：勃拉姆斯此作扣人心弦之处正在于让我们感觉他在对抗强敌，对抗一种难以驾驭的艺术形式，对抗他明明知道的事——也许这次他苦斗之后不会取胜，不会到达安全地带，而如果有甜美和光明存在，别人也已经用同一种形式妙不可言地表现过了。按这种观点我们能感到自己卷进了一个戏剧性场面，目睹一次次出现的第一主题（谱例 15）一次次召来暴风雨；淹没刚刚出现的歌声。

谱例 15



而暴雨未现时则是满天乌云——请注意呈示部和再现部结尾处由大提琴奏出的第一主题的效果，它两次扑灭了大调刹那间闪现的火光。

勃拉姆斯在乐章的标题中很少透露内情。在1873年"浪漫曲"这个术语对他意味着什么很难猜测。对于莫扎特（例如在《d小调钢琴协奏曲》K.466中），或者对贝多芬的两首小提琴浪漫曲它可能意味着民歌般简单纯朴的主题和形式。在勃拉姆斯这种形式是简单的——稍有关联的乐段A，B，A，B交替出现，可以说没有过渡，也没有大规模的转调——但旋律的乐句长度和临时转调却是复杂的，第二个"A"段是第一个的变体，严格再现的和声与非常自由的旋律装饰保持着平衡。也许"浪漫情调"存在于主要主题反复出现的柔和上升的号角声和第二主题材料中经常缺少头一个的三连和弦音的叹息效果之中。

下一个乐章，加上"异想天开"而不是"哀怨"作为形容，只可能当做诙谐曲的替代品。异想天开表现在主题材料越垂越低的轮廓线和一直很低的音量与大部分时间都不明确的调性的对比之中——这是有意造成的对比，从勃拉姆斯把"简单地"标在一个在这些方面并不简单的乐句上就可得此结论。"三声中段"是个明显的

对比：两拍节奏让位于较快的三拍节奏，比较明显的旋律主要由第二小提琴轮流奏出的空弦和按弦 A 音伴奏。

这两个短小然而从容的乐章为作为末乐章的真正的“快板”乐章扫清了道路。开头齐奏的附点节奏音型永远就在旁边，在像第 12～14 小节这样的地方几乎是第一乐章主要主题的完全再现。下面的谱例用方括号标出了这个“音型”；整个谱例正是第 12～14 小节，请与谱例 15 进行对比：

谱例 16



特意表现出来的活力不完全令人信服，因为旋律缺乏性格，还有一些严格模仿的乐句，其效果依赖于大提琴在低音区快速演奏装饰音型，看来很难做到。但本乐章曲式上的有趣之处是在呈示部之后开头的音型出现但其意义不清楚。它是标志着发展部的开始呢，还是根本没有真正的、作为一个明确完整段落的发展部，只有在开头音型之后包含一些展开的再现部？这种不明确当然是有计划地造成的，在暴风骤雨的尾声中用延长的第一主题再现把线索毫不含糊地归拢到一起同样是计划好了的，

每当出现我们可以在大调轻松一下的迹象，第一主题总是不容置疑地坚持维护小调。此处对音响效果的要求再次超出了四位音乐家能够提供的。两首 Op.51 四重奏都是献给泰奥多尔·比尔罗特博士的——他是勃拉姆斯非常亲密的朋友，他一定会觉得勃拉姆斯是要他不管喜欢不喜欢都得接受。

《a 小调第二号弦乐四重奏》Op.51/2

不过分的快板：中庸的行板：如同小步舞曲（中庸速度）与活泼的小快板交替：末乐章（不特别快的快板）

这首与上一首编在一起的四重奏也在小调上，而且它的四个乐章主音相同。第一乐章尖锐地提出了一个问题，对于勃拉姆斯这问题经常会出现，而且具有讽刺性的是这个问题产生于他思想的诚实和技艺的完善。对于一个故意掩盖他的足迹，或一个技艺不精有时在新路上摸索的作曲家来说这个问题都不会产生。但事实仍是第一乐章无论读谱或听它演奏都像它坚决要演示奏鸣曲形式的写作方法，好像勃拉姆斯本着良心向自己提出上帝在异象的山谷间以西结的问题：“这些骸骨能复活吗？”一切都做得尽善尽美，以最好的乐曲为榜样。但是它至

少比那些榜样晚了一代人的时间，无法把它的形式看作是简单地在美好而无忧无虑的第一次迷醉中产生自音乐素材的，那些素材受到控制的迹象太明显了。在预想的时间经过预想的过渡达到预想的调性。甚至勃拉姆斯精湛的变奏艺术都没落了——第一主题加了装饰音的再现除外——66小节连续出现的音乐，几乎占到呈示部的一半，在再现部中毫无变化，只移了一下调。甚至技术写作也不让人满意：中提琴在第二主题中的地位很难补偿经常落在他头上的笨拙的三连音伴奏。三连音总是跟别处的二连音冲突，在如歌的段落中我们渴望出现钢琴的延音踏板，在这种情况下有了它就能显示出热情与不宁有多大差别。当这个乐章把自己挪到渐快的尾声时，效果被三方节奏的冲突大大削弱了（第315小节起）。

第二乐章的主要主题最初是与棱角突出的中提琴和大提琴的八度对位一起出现的，它逐渐伸展，节奏很复杂。但是次要主题，由颤音伴奏的壮观的小提琴与大提琴的密集卡农曲，以及用后来理查·施特劳斯（Richard Strauss）在《唐璜》（Don Juan）中采用过的一条旋律写出了真正甜美的尾声主题，把对这首乐曲的兴趣提到新高度，还有在“错”调上出现的再现部，大提琴把调性

改正过来是本乐章的精彩之处。处于 A 调中间的外来调是 F 调——又是总隐藏在勃拉姆斯头脑中的 F/A 关系的一例。有趣的是看看开头棱角分明的二部对位如何逐渐失去棱角以便服务于感人的计划：在 F 大调的再现部中，对位交给第二小提琴和中提琴，同时大提琴在下方持续奏 F 音使它稳定并驯服它；然后在 A 大调的再现部中大提琴演奏曲调，把它吸收进复杂的和声，而在结尾只剩下它开头的三个音，它们无论如何是和谐一致的。

第三乐章是另一个有创意的诙谐曲代用品。它和《第一号大提琴奏鸣曲》的相应乐章都从同一个调开始，表现出同样的惆怅而不是嬉笑的情绪，但此处勃拉姆斯用不断出现的三小节乐句戏弄我们。“三声中段”改变了速度和调式（大调变成小调）。它与小步舞曲的密切关系在保持平衡的两部分将近结尾处都显现了出来，而在音乐中间短时出现的原有速度强调了这种关系。

虽有“不特别快”的忠告，末乐章学来了大量诙谐曲的乐天热情。前一乐章的某些实际材料也弄来了。比如说两个开始的主题，它们的旋律轮廓和三小节乐句明显很相似。灵验的好主意是在乐章的中间把一个三小节

乐句变成四小节乐句而在尾声把他们紧缩成两小节乐句，摆脱了诱人的沉寂，最终显现出戏剧性的表现力。

《降B大调第三号弦乐四重奏》Op.67

活泼地：行板：激动地（不过分的小快板）：略似小快板与变奏

与 Op.51 两首作品严厉而相当僵硬的表达方式相比，我们在 Op.67 看到的如果不是把握音乐与四重奏技巧之间平衡的突破口，至少是快乐地解脱对乐思的束缚。这种放松在第一乐章中显而易见，它混合了 6/8 拍的号角声（联合了同样在降 B 大调的莫扎特《狩猎》〔Hunt〕四重奏？）和捷克舞曲的 2/4 节奏。调性转换用了贝多芬式的玩笑手法，用休止而不是过渡段连接。2/4 和 6/8 节奏不但轮流出现而且互相重叠，还有些松弛快乐的乐段让人几乎可以说勃拉姆斯喋喋不休！

在作为引子的两小节之后出现的慢乐章主题是连续三个均衡的八小节乐句，这在勃拉姆斯的作品中极为罕见。这种均衡之美被中间段落抵消了，中间段不停地转远关系调上，甚至出现两个 5/4 拍的小节。宁静在变化再现的美妙范例中重新出现，再现部从一个不相关的调

开始，在回到原调的同时逐渐摆脱了它的装饰。

第三乐章是作曲技术的辉煌表现。如果一般听众感觉不到这一点，那正是成功之处。这个乐章由中提琴主导。让音乐织体的中间部分突出显然有很多声学上的困难。此处用的一个办法，就是减弱其他乐器的声音。但这就意味着无论中提琴在当时起什么作用，它的声音在每一小节中都会不同于其他乐器，肯定也要响亮一些。如果其他乐器一直处于次要地位，也不是太大的问题，但这样一个乐章会令人厌烦地缺少理想的古典式弦乐四重奏包含的个别乐器的对话。
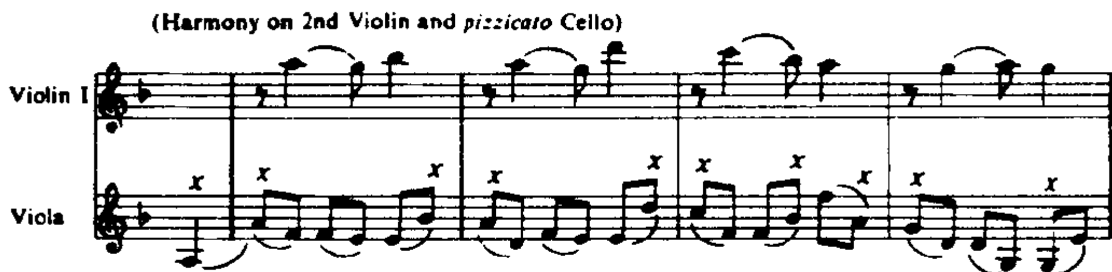
勃拉姆斯为第一主题腾出位子的办法是不让每小节的第一拍出现别的声音（这造成了中提琴的伙伴们发出赞叹声的效果），并且留心让中提琴在每小节最后一拍经常处于最高声部：

谱例 17

Violins
Viola
Cello

不久这个乐句作了重复，这时主题交给了小提琴（仍然空开第一拍），但因为中提琴不能隐藏起来，它在演奏流畅的主题变奏，不是不像巴洛克时期圣咏前奏曲中的那种（中提琴声部的“旋律音”用 x 标明）：

谱例 18



另一个分配旋律负担的办法是写两个构成对位的主题。谱例 19 展示了第一小提琴和中提琴怎样“结为姊妹”，它们每四小节交换一次演奏材料。请注意在第三小节上由中提琴开始的旋律走到了中提琴最低音的下面，只好由大提琴接过去（看箭头）；但是中提琴不能消失，于是它因势利导，利用它特殊的音色像两支法国号那样插入并延续了和声（见谱例 19）。

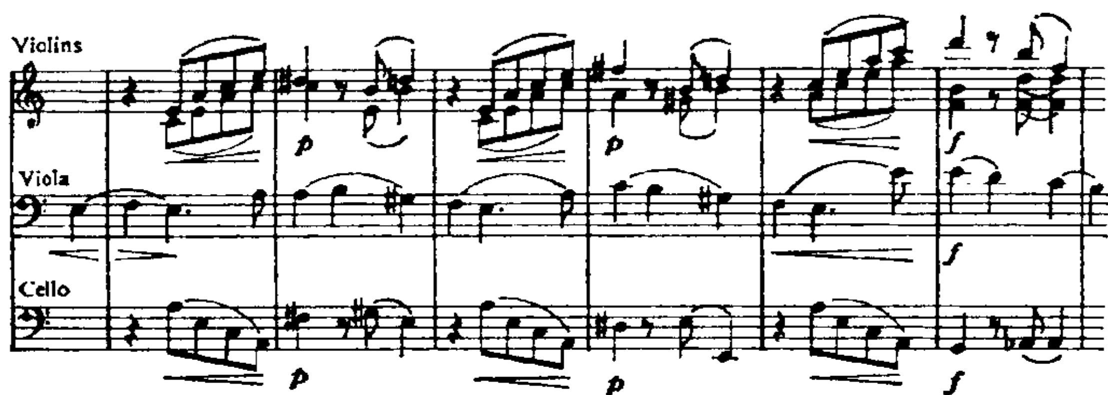
勃拉姆斯没有把这个乐章称作诙谐曲或小步舞曲（沙龙音乐作曲家可能会叫它“惆怅的圆舞曲”），但仍然把它的中间段落叫做“三声中段”。也许这个古怪作法产生于另一种解决中提琴问题的办法——他用真正

谱例 19

Violins B
Viola A
Cello
A
B
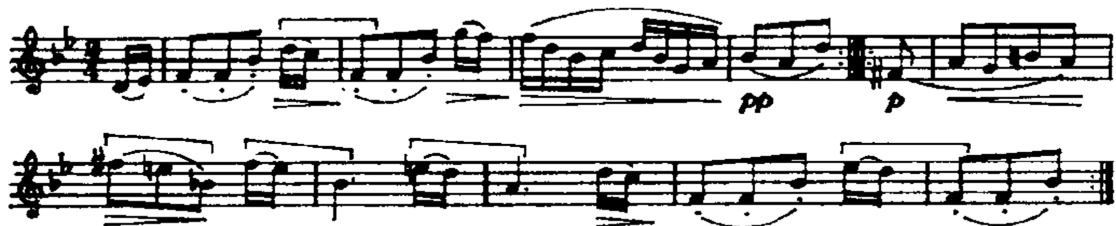
的三重奏开始这段音乐，没有用中提琴。这个段落性格非常突出：所有乐器都加弱音器的声音在这里第一次出现；大提琴主要向相反方面进行，大大丰富了旋律的轮廓；迷人的圆舞曲节奏与仍然空着的第一拍交替出现；两次渐强都被打断，然后力度出现高潮。这一切合起来相当于一个独立的“主题”，然而这一切很快就再次出现——没有变动——成为中提琴旋律的背景。（读者必须先想像这个谱例没有中提琴声部）：

谱例 20



我们经常注意到勃拉姆斯的变奏根本的严格性，这使他的幻想稳固而深刻。在这个末乐章中怪诞的转调和前奏是主题的一部分（谱例 21）。请注意主题前半段有四个对称的小节并且拐到 D 大调而不是常见的属调（F 大调）上。在作为补充的后半段中勃拉姆斯在 D 大调停留了四小节，引得我们猜想回到降 B 大调时还会有四小节使它圆满结束，实际上我们只好用两小节滑稽地突然凑合着结束。也请注意方括号中乐句的复杂的变奏和用法：

谱例 21



在头两段变奏中中提琴似乎不情愿放弃领袖地位。第四变奏转到小调，而第五和第六变奏走得更远。在第七变奏中我们不但回到原调，而且显然是回到了经过装饰的第一乐章主要主题，但它仍然包含着变奏曲的基本形状。这效果听出来比看出来容易，但下面的谱例是第七变奏的开始部分。第二小提琴和中提琴回到了这首作品开头的号角主题。谱例中的两小节相当于变奏曲主题的一小节（谱例 21），为了使对比清晰起见，有些音符标着 *x*：

谱例 22

还不仅如此，因为另一个转到小调的变奏进一步运用了第一乐章的素材。请比较第一乐章自第 257 小节起的这段音乐（谱例 23（i）——这是“捷克舞曲”第二主题的引子——及其变奏（ii），现在加上了非常重要的弱拍：

谱例 23

我们没法说哪种用法是先想出来的，这就是作曲的美丽秘密。在这段小调变奏之后音乐才冲破它的模型，虽然我们在此仍能看见变奏主题的闪现。在最后一次转到 D 大调之后，起平衡作用的降 B 大调最终得到了十一小节而不是两小节，似乎整个乐章都是这件大事的准备——游戏中的巨人的冷静策略。

三 重 奏

《B大调钢琴三重奏》Op.8最初完成并出版于1854年。勃拉姆斯在乐谱的手稿上署名为“小克莱斯勒”（Kreisler junior），他表明的是自己与古怪的克莱斯勒乐长的关系，此人是浪漫主义小说家霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）笔下的人物。同一个人物也把他的名字借给了舒曼的钢琴组曲《克莱斯勒偶记》（Kreisleriana）Op.16；实际上克莱斯勒和霍夫曼是舒曼圈子中人的孪生偶像，前一年年轻的勃拉姆斯主要在他的朋友和同行约阿希姆的劝说之下和他们认识了。克莱斯勒的形象启发舒曼和勃拉姆斯（虽然气质有所不同）写出的音乐可以形容为坦率、甚至是兴致勃勃的热情混合着，有时很古怪的温柔，而且就像克莱斯勒一样非常喜欢出人意料地改变乐句和方向。

如果这里有些说法与我们所知的勃拉姆斯不相符，请记着这部作品几乎总在演奏的版本是1891年大经修

改后的版本。二十来岁、心里（几乎）什么都藏不住的莽撞的勃拉姆斯完全不同于那个目光锐利的急迫的自我批评专家，他公正地找出一切弱点，所进行的修改从极小的变动到整页的重写[1]。因此我们自然地，没有历史观念地，容易认为几乎被埋没的第一版不符合勃拉姆斯的特色，而且忘记了有八年之久，在1862年《降B大调六重奏》Op.18出现之前，它一直是勃拉姆斯惟一公开出版而且很受喜爱的室内乐作品。在这种背景之下，谈谈作品号紧接其后的钢琴曲中舒曼影响的明显痕迹很有意思。Op.9是一组向舒曼表敬意的变奏曲，它不仅用了舒曼的主题，还令人回忆起舒曼对键盘乐器对位技巧的偏爱，也许是在超越他的纯熟技巧。Op.10是一组叙事曲；第一首前完整地引用了嗜血的苏格兰叙事歌《爱德华》（Edward），它的歌词可以配着主要主题演唱（还可参见《第一号钢琴奏鸣曲》的“民歌”慢乐章，还有著名的《降E大调间奏曲》Op.117开头引用的“民间”诗句）；舒曼的精神显然在Op.10第四首叙事曲

---

[1] 有洞察力而且易读的比较研究见汉斯·盖尔（Hans Gál）的《约翰尼斯·勃拉姆斯》（Johannes Brahms），约瑟夫·斯坦（Joseph Stein）译，自155页起。

的主要主题上方翱翔（请将这首梦幻怀旧的圆舞曲与例如舒曼钢琴曲《新事曲》〔Novelletten〕Op.21/7 的 A 大调主题作比较）。我们是否有正当理由将这个作曲家明确否认的版本作为“勃拉姆斯的”作品演奏还在争论。出于类似的考虑应该禁止莫扎特的《g 小调第四十号交响曲》有单簧管而不用的演出，因为莫扎特在有机会弄到单簧管的时候马上为作品重新配器——让单簧管比双簧管占了很多便宜。用勃拉姆斯的修改作比较，我们能看出第一版的结构松散得无法接受，尤其是“第二主题”乐段的特征音乐及其发展。但我们可能发觉偶尔上演第一版也有些意思，特别是上文提到的段落，如果我们用历史的眼光去欣赏，甚至只是按我们的心情把克莱斯勒式的冲动看得高于完美无暇的时候。因为这样显然对听众更方便，在这里把两个版本当做独立的作品分别记述，虽然会出现一些重复。在两篇分析之后有简短的比较研究。

《B大调第一号钢琴三重奏》Op.8
（第一版本，1854年）

运动的快板：诙谐曲（很快的快板）：不过分的柔板：末乐章（十分激动的快板）

不管怎么样，选择B大调作为一部作品的基本调可说几乎是史无前例的，至少在“维也纳古典作曲家”中间如此。莫扎特和贝多芬没写过。海顿写过一首交响曲（第四十六号）和一首遗失了的弦乐三重奏。舒伯特有一首钢琴奏鸣曲。

热烈的主要主题首先在钢琴上的男高音音区听到，很快另一位“男高音”——大提琴——就参加进来，在钢琴上方形成三度，再加上经常出现的颇为门德尔松风格的长倚音，给整个开始部分增添了一种悦耳的宽广气派。这主题与《钢琴奏鸣曲》Op.1第一乐章有密切关系，有人可能觉得奏鸣曲是三重奏的回应。请将三重奏的开始（i），特别是用 x 作标记的和声兼旋律关键音与钢琴奏鸣曲“汉马克拉维亚”（Hammerklavier）式的开头（ii），以其最高音延迟出现的更有活力的变体（iii）比较一下：

谱例 24

(i)

(ii)

(iii)

(Bass D - - - - D - - - - - G# - - - -)

问题的重点不是这种令人厌倦的“找出相似之处”游戏，而是说明这种处理是勃拉姆斯的一个指纹，他一生的作品中都有它的踪迹，特别是在那些他常用来使诙谐曲有所变化的热情的自然音阶曲调中——例如在《C大调三重奏》Op.87里面，说起来还有Op.1的诙谐曲中的C大调部分，它的第五小节是个特别精美的例子。

可以估算这首B大调三重奏的开始部分到底有多长大的规模。请注意在第20小节，小提琴开始演奏主要旋律的时候我们还停留在主调上，只在开头进行过一次短暂的转调，其实在第35小节音乐重新开始时情况仍然如此。最后是主要主题的头三个下行音——第一次出现时为强调而加长了，以后就缩短并且分离出来了

——冲破了这个婉转的乐段并将音乐引到第二段。第二段在关系小调上以一个不是全新的曲调开始（请注意那三个下行音），由钢琴用八度安静地奏出，好像它可能变成赋格主题：

谱例 25



结果发现这不是赋格段，但这个主题让弦乐器接过去形成了一段卡农。然后这个经过充分展开的主题让位给法国号与风笛的牧歌曲调，它也与开始的主题有联系，在一个第二主题的传统的属调上：

谱例 26

Violin

Piano
(? French Horns)

Cello

这是那种“短时的放松”的素材，在《第一号大提琴奏鸣曲》Op.38 第一乐章中的同一个地方对这种素材的运用更为简洁，但在这首三重奏中它没有停在这个调上，

而是在双纵线之前漂回到关系小调。一直是本乐章的重要成分的三个下行音开始了发展部，它起初几乎让人觉察不到，然后呈现为一系列充满活力却又有些段落性的展开活动，它们的共同来源证明是主要主题的开始部分。在一个安静的时刻“牧歌”主题再次得到展开，它之来源于主要主题在它成为一个准备进入再现部的节奏活泼而和声相当呆板的长大段落的连接线索时变得更加清楚了。这里增加了一段原来只是有可能出现的赋格段，然后是相当壮丽的尾声，采用的是钢琴奏鸣曲相应段落的夸张风格，不管它是不是室内乐。
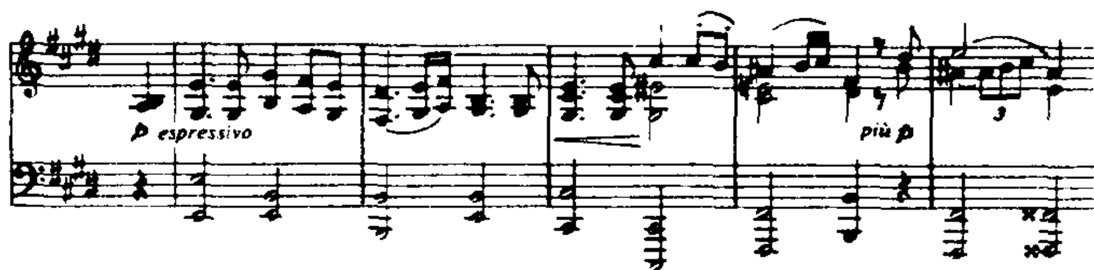
勃拉姆斯流传下来的早期作品中似乎总是诙谐曲最有特色和说服力，这个事实很可能被舒曼的圈子认识到了，因为 1853 年勃拉姆斯为“委员会”集体创作的奏鸣曲写的正是诙谐曲乐章，奏鸣曲是舒曼为约阿希姆的一次访问给他准备的意外礼物（见第 99 页《奏鸣曲乐章》）。虽然贝多芬的影响十分强烈——怎么可能不是如此呢？——在这些乐章的“分量”，它们的充分比例、戏剧性的节奏以及大量的转调中，肖邦独立自主、非常有个性的诙谐曲不仅是一点迹象。特别是勃拉姆斯独立成篇的《降 e 小调钢琴诙谐曲》（典型的调！）Op.4，听起来有时就像把肖邦的升 c 小调和降 b 小调诙谐曲粗暴

有力地合并在一起。在这首三重奏的诙谐曲中，似乎是勃拉姆斯音乐不可分割的重要成分的号角声再次出现表达同样的情绪，虽然它主要是在远方，以“断音”奏出。第一次出现的“极强”音量发出巨响打断了一次朦胧的收束，而在这个版本中激烈的转调过程比其他部分紧张得多。“三声中段”的大调旋律两次被狡猾地预示出来，第一次在钢琴越来越不安的节奏上方由小提琴用“极弱”音量奏出，然后短暂地作为诙谐曲号角声主题的对位声部先出现在小提琴上，然后是在钢琴上。在“三声中段”这个速度较慢的诙谐曲中央部分中，第一乐章的重要特点——热情的自然音阶曲调的宽广气派重新出现。再现部是完整的，随后是尾声，很吸引人，虽然不特别统一，弦乐越来越轻地奏出复节奏的拨奏，最后结束在一个由弦乐演奏相距三个八度的升 F 音的不同寻常的和弦上。

勃拉姆斯后来的作品中没有几部有可以称之为“如画的”主要主题，但是这个柔板乐章类似圣咏的第一主题是一个候选人，它由钢琴加弱音踏板奏出，两手离得很远，弦乐起初只限于在圣咏的“句子”（lines）之间演奏富有感情的间奏，只在最后一句中进入织体帮助加强华丽，然而分散的和声。次要主题是舒伯特式的，它

不仅无意识但明显地很像《天鹅之歌》（Schwanengesang）中的《在海滨》（Am Meer），还用加装饰的回声把第一个乐句从四小节延长到五小节。

谱例 27
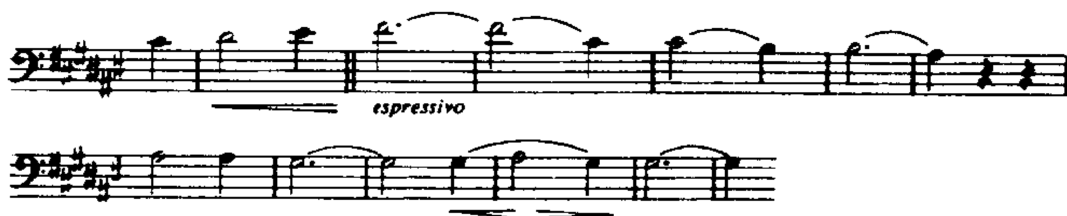


虽然勃拉姆斯在这里没用舒伯特为他的主题写的伴奏，但这却是勃拉姆斯各种作品中都有的织体——比如这首三重奏的第一乐章中就经常出现，它以音区较低、经常是重叠的平行三度来突出主题。舒伯特的这种手法因为使用时间延长了而让我们叫成是勃拉姆斯的手法。再现部以二个圣咏“句子”的引人入胜的转调为特色，它是被一个只有一点关系的“快板”段落打断的。弦乐器同样为柔和的结束和弦奏出三个升 F 音，就像在诙谐曲结尾那样，造成了一种奇怪但是有效的暂时统一。

末乐章转回 b 小调，这样四个乐章在持续不断的大-小调变换中保持了同一个主音。末乐章的第一个主题虽然奇异地连续三次被突慢打断，却以它不停不休的

节奏造成一种安静的推动力。在一段也许“反对得太厉害了”的响亮准备之后，大提琴奏出了六小节乐句的热情主题：

谱例 28



盖尔推测这个主题“可能出自一首未出版的歌曲”，这话差不多。事实上它相当清楚地出自贝多芬的联篇歌曲《致远方的爱人》（An die ferne Geliebte）中的最后一首歌曲《那么带走我的歌声》（Nimm sie hin denn，diese Lieder)。在这里我们可以叫它作“引文的引文”，因为在舒曼伟大的《C 大调钢琴幻想曲》Op. 17 的第一乐章中出没的就是这一句，舒曼在婚前与克拉拉痛苦的分离时期向她描述这个乐章是“一首给你的深情哀歌”。后来舒曼发疯的悲剧以及勃拉姆斯自己与克拉拉的关系很可能让勃拉姆斯觉得这句音乐会唤起他无法忍受的回忆，更不用说它在曲式上不合适。在这之后勃拉姆斯运用了一种后来他就用得更有目的性的手法——主调上“未成熟的”再现，随后是由一步的展开，并在达到高

潮时重新开始再现部。

《B大调第一号钢琴三重奏》Op.8
（第二版本，1891年）

生气勃勃的快板:诙谐曲(十分快的快板):柔板:快板

虽然它的日期很晚，又经过全面的修订，这个第二版在某种意义上仍然可以看作是勃拉姆斯室内乐真作中的第一首三重奏。因为勃拉姆斯虽然像老鹰一样抓住技术细节中最细微的缺点不放，他还是以本能的机智和爱护之情在把作品改得更紧凑的过程中尽可能保留那些朝气蓬勃的主题。也许他很珍惜它们的热情和冲动，它们显示着他心中的火焰；到1891年很可能他有时候会感到那火已只剩下余烬的微光了。

开始的主题在讨论第一版本时引用过（谱例24(i)，第71页），勃拉斯姆让它依旧保持将近六十小节的长大篇幅，然后生气勃勃地转向一边进入关系小调，同时引进了三连音，此后三连音就总在近旁，而且在后面的大量段落中占了重要地位。第二主题本身有齐奏的头与和声的尾，尾部的附点节奏也与头部平凡的四分音符形成对比。连接技术的运用炉火纯青，可以说让人很

难意识到这十三小节的过渡段跨过了三十七年。新素材的简洁变化使它轻松地进行到双纵线，这里运用了跨小节节奏，相隔两个八度的弦乐强有力的重复以及重新引进三连音。在沉思的片刻宁静之后发展部不再回顾，它怒吼着扫过范围广大的转调并把第一主题和第二主题合并到一起。当小提琴和大提琴完全用齐奏从“第二主题”所在的关系小调开始，再现第一主题，然后在悦耳的声部进行中回到在“真正的”调上的再现部时，音乐在引人注目的高潮中达到平衡。尾声也没有令人厌烦的一味节约，它既宁静又从容。

除了紧缩尾声，勃拉姆斯对诙谐曲几乎未加改动，所以讨论第一版时描述它的段落依然有效。勃拉姆斯甚至保留了“三声中段”高潮处高音的八度震音，认为它适合于这种充满活力的风格，虽然此时小提琴必须假装是交响乐团的第一第二小提琴声部。

在“柔板”乐章中踩下弱音踏板、两手分开很远的钢琴把诙谐曲结束的和弦接过来作为圣咏风格主题的第一个和弦，弦乐在圣咏的“句子”之间奏出间奏直到在结束句中加入演奏华丽柔和的和声。像在第一乐章一样，勃拉姆斯为第二主题选择了关系小调，而在第二主题的“头”——大提琴演奏的惆怅旋律，加上舒伯特式

的回声造成乐句的不均衡——和“尾”——按典型的钢琴风格把附点音符的叹息和丰富的低音区内部和声结合在一起——之间同样成功地造成了差异。这个动机被嵌入“圣咏”主题的再现，一处出发到关系很远的调上然后返回的引人入胜的转调为再现大大增色，这个乐章和诙谐曲一样结束在那三个由弦乐奏出的升 F 音上。

最后的“快板”乐章回到 b 小调，这样四个乐章对称地出现在大/小调式交替的同一个主音上。第一主题安静的主要节奏 的持续出现令人吃惊地被三次突慢打断，然后一个“极强”把音乐带入第二主题，它方正规整，在 D 大调上，由大提琴担任沉重的不同寻常的伴奏，最引人注意的特点是松香粉末乱飞。想不到的是这段音乐结束于安静的安全终止，马上再现部就开始了，它虽然在细节上有很多变化但结构上与呈示部相当。音乐进行了二十几小节之后清醒过来，突然开始发展部素材，直至在大调上的第二主题而不是第一主题把它制止。这个大调上的第二主题则使第一主题能够在小调上作大大伸展的最后表述，第一主题从来没有要从小调里走出来的迹象。

两个版本的比较

详细的比较，把两份乐谱并排放好，一个音一个音地比较，这是任何学习作曲的学生都不应该放过的一课。不过，这一点做不到的话，也有一些问题是一般读者可能感兴趣的，这些问题大到整体的计划，小到具体的细节。

完全经过重写的是那些“第二主题”段落。最后乐章是由于一个部分在音乐之外的理由已经起了变化，但所有三个乐章之所以令人不满意似乎出自两种互相重叠的看法：这个段落似乎“迷了路”，不但缺乏节奏的推进力，而且缺少仔细考虑过的调性变化目的地；而且这个段落整体上说与全乐章不够和谐统一。这两种看法可以合起来用一句不科学的说法概括：它听起来不像它属于这儿，不像它就该是这样而不是别的样子。

在十九世纪中期乐章中这个部分是年轻作曲家的难题，这结果是贝多芬在第一乐段到第二乐段的过渡上取得的成就造成的——不但有《英雄》(Eroica) 这样令人敬畏的设计安排，也表现在诸如《c 小调钢琴奏鸣曲》Op.10/1 的第一乐章与这部作品非常接近的《c 小调弦乐四重奏》Op.18/4 的第一乐章中。莫扎特与此相反，虽然只要他有意于此在音乐上没有他做不到的事，他却

能满足于甚至在《朱庇特》（Jupiter）交响曲中使用一个洛可可程式，以《英雄》出现之后的标准根本算不上过渡段。正如爱因斯坦说的："如果能把莫扎特所有器乐作品的未完稿都拿来出版，我们就会看到大部分未完稿都是在发展部之前停笔的……或是在发展部中间。"[1]对他来说呈示部比较没问题。

就他的过渡段而言，年轻的勃拉姆斯当然不是毫无经验的；他很聪明，但是在这里，特别是在他辉煌的开始乐句之后，光靠聪明是不够的。举例来说，在第一乐章中他从第一主题挑出三个下行的八分音符并将它们延长，首先是增加音符数量，然后增加音符的时值，最后在织体的最下端小心地表明第一主题与第二主题的关系，用最后的"绵延地"——勃拉姆斯认为它的意思是"突慢"——强调准确部分的不同寻常。他的成熟的眼光是音乐整形医师的眼光，使他能够把整形手术的切口就选在准确部分开始的地方。原来接在后面的主题即使没有这么长的准确段落也会不合适；它依靠的是连续逐件处理不会形成高潮的音乐素材而且还在升g小调和E

[1] 见《莫扎特，其性格与作品》（Mozart：his character，his work，伦敦，1947年），第143页。

大调之间犹豫。把它当做戏剧来看，这种茫然若失的感觉（去大调的“牧歌式”短途旅行只是暂时让它减弱一些）很可能正是勃拉姆斯在他兴致勃勃的开头之后打算表达的东西。它可能与当时的音乐创作思想完全一致。我们只能说到老年时这对他不再有吸引力了。

在慢乐章中过渡段的问题没有出现，因为它的曲式是简单的 ABA 夹心面包。但是勃拉姆斯不只换掉了太没有创意的第二主题；他把第二主题从下属调 E 大调移到了关系小调（升 g 小调）。他可能感到虽然这个“柔板”乐章非常宁静，引入下属调（与属调相反）会不可避免地带来宁静的效果，可能造成过分的沉闷。改用关系小调使情绪变化更清晰，但同时也使这部分音乐与第一乐章新的第二段一致，那一段用毫不含糊的升 g 小调代替了原来的犹豫不决。如此他也带来了更大规模上的总体平衡——第一、三乐章的调性中心和二、四乐章的形成对比：一、三乐章：B 大调下移小三度音程变为升 g 小调；二、四乐章：b 小调上移小三度音程变为 D 大调。

末乐章的过渡段与乐章的基本形式相比又是相当强烈和长大，虽然它在运用主要主题中最重要的附点节奏上很努力，还特意夸张地突出一个音型，那原来是“贝

多芬引语”曲调的伴奏。这个曲调本身很美，但无论勃拉姆斯是不是因为它没有创意而把它删掉的，它很可能让他认为太长而且自成一类，不适于放在这里，确实，把它和第一主题的因素合并而产生的有些不自然的效果似乎表明了这一点。

在呈示部的末尾，继续深入讨论的前提已大大不同，随之而来的结论就是勃拉姆斯的发展部差别太大，不适宜作一般性的论述。清楚的是第一版由一系列展开组成，很难避免段落性（虽然很有创造天才），尽管它们持续不断地将主要主题变形和重新装饰；而在第二版中种类多得多但较短的素材结合成一个整体，在较短的时间内变得更远（在转调以及织体和情绪的变化方面）。勃拉姆斯的三首早期钢琴奏鸣曲就像舒伯特划时代的《流浪者幻想曲》（Wanderer-Fantasy）实际显示的那样，已经表现出李斯特式的将主题变形和互相交换的倾向。在 Op.1 第一乐章中第一主题几乎是作为单一主题出现，虽然它表现出范围很广的情绪变化，然后变形为末乐章的主要主题再次出现；在 Op.2 中慢乐章的头 14 小节也同样变形后在诙谐曲中出现；Op.5 的第一乐章几乎是与 Op.1 中同样的单一主题乐章，而慢乐章被有意地召回到一个附加乐章中——一首标题为“回顾”

(Rückblick) 的间奏曲。我们对他在见到舒曼之前对李斯特的访问的真实情况几乎一无所知，当然勃拉姆斯什么也没有透露；如果我们不去理会勃拉姆斯后来怎么写李斯特的（在这种情况下我们必须不理会这些批评），我们就没有证据，肯定在这首 Op.8 之前（也许诙谐曲 Op.4 除外）没有器乐作品可以作证据，证明勃拉姆斯没有以他自己的方式走上过李斯特和其他人开创的、毕竟产生过真正的杰作的道路。事实仍然是勃拉姆斯在 Op.8 第一版的第一乐章，最后一次把“奏鸣曲形式”乐章的主要主题当做戏剧中的主角对待，关于他的故事情节的有趣之处就是他在不断变化的环境中都以什么样的外表出现。要是这样，这就真是转折点了。但无论这次看法改变是真正的转变立场，还是由于大规模作品出现问题才使他意识到的本能的信念，在他写管弦乐《夜曲》Op.11 和 Op.16 时危机已经过去，在他的下一部室内乐作品《降 B 大调六重奏》Op.18 中就毫无踪迹了。Op.18 中的其他大手术必然出自这次看法改变——例如从第一乐章的再现部中删去四十一小节很有创意的“赋格段”和其后的十几小节号角音乐(为了欢迎结尾出现?),从慢乐章中删去不知来自何处有何目的的一大段“快板”,以及大大改动诙谐曲和末乐章的结尾,使得它们

不那么“令人感兴趣”却更加前后一致。

许多小修改使乐器部分更清晰并且更有力（有极少的几处钢琴部分甚至稍微容易一些），但这种情况下有意思的是看看这些抢救出来的乐句都丢掉了什么：例如原来小提琴第一次出现时奏出大提琴主题，删去这一句是因为它显然仅仅是装饰性的。去掉“末乐章”一词很可能是因为在1891年这个词在勃拉姆斯看来似乎暗示着与这个乐章的焦虑不安大不相同的意思。第一乐章从“运动的快板”（allegro con moto，1854年）改变成“生气勃勃的快板”（allegro con brio，1891年）以及音乐中那种“赶快上去”的急躁情绪应该对那些特别为勃拉姆斯准备一种缓慢的快板节奏的指挥家有重大意义（但当然它不会有意义）。

《C大调第二号钢琴三重奏》Op.87

快板：运动的行板：诙谐曲（急板）：末乐章（诙谐的快板）

C大调是根据大提琴最低音的自然音响确定它的奥林匹斯众神的含意在第一乐章中由炉火纯青的宏伟气概表现出来，特别是宏大的主要主题，它两次出现都是由

弦乐用八度奏出。实际上这个乐章中和声极为丰富的钢琴部分非常活跃，两件弦乐器则在大多数时间节奏相同，经常在演奏八度，好像面对钢琴它们遵从一句格言的指示："分开我们就会失败。"第一次真正听到弦乐各自的声音是在一个优雅的乐句中，它蜿蜒下行，把音乐引入第二主题组——相当于《小提琴协奏曲》中起同样作用的盘旋上行的类似乐句。第二主题组中有各种各样最有想像力的乐句、节奏、织体和临时转调，以及流畅而疾速地连续出现的至少四个富有个性主题，几乎带着一种莫扎特式的豪爽。不仅如此，虽然每个主题都用四小节的乐句开始，四次的答句都不是四小节。这在用文字描述只是一种罗列，但它的听觉效果不仅是一个音响过程而是一次不可抗拒、没有听到、乐段的末尾就不会停下的奔驰。当结束的时候最后到来时我们立即回到最初的 C 大调和乐章开始的主题。不过这次就像常有的情况，只是一次佯攻。接着我们开始展开，显然不会缺少材料。在这种情况下，相当令人吃惊的一段时间分配给了延长的主要主题，这是极少几次弦乐对话之一。再现部十分规整，相当长的尾声又是以弦乐的对话开始，给了它们正式表达清楚意思的机会。

第二乐章是主题和五个变奏，仍然是细节丰富而风

格变化极大，但和所有勃拉姆斯变奏曲一样，变奏与原型的基本关系是精确的。一个例子是主题的最后七小节，它是由一个四小节乐句和它的转位像这样套叠在一起组成的：

(主题)|——|——|——|——|
(转位)　　　　　　|——|——|——|——|

在四次变奏中，结尾的七小节虽然实际上旋律差别很大，都严格依照这个带转位的七小节模式。像我这样叙述，显得它好像很学究气；实际上正是这个精致的骨架使我们能够充分欣赏上面的肌体，以及最后的变奏中音乐冲破七小节的监狱带着爱意扩展到结束的下行的效果。

诙谐曲的主要部分除了一次在远关系调上的爆发之外，都是由飞逝的阴影构成的，它要求演奏者敏捷轻快，特别是钢琴家。中央段落来到日光下面，是一个自然音阶的曲调。

当勃拉姆斯偶尔写下“末乐章”这个词的时候，就好像他在通知世界他已脱掉衣服准备进行更有节奏而较少内省的行动了。在这里勃拉姆斯创造性的两方面幸运

地保持了平衡：一方面是一些主题飞快地涌流出来，它们最初的特点、转调和节奏的改变都不相同；另一方面是一种偷偷地、机智地对它们进行加工的形式，于是随着聚会的进行我们意识到自己是在一个家庭的聚会上。

《C小调第三号钢琴三重奏》Op.101[1]

精力充沛的快板：不特别快的急板：优美的行板：十分快的快板

第一乐章采用的主题之间区别很大，但与勃拉姆斯经常用的“强劲”主题没有值得注意的区别。第二主题用“连奏”连接起来的高涨使它跟许多这种主题一致。让人感兴趣的是它们的发展部，它以两个主题的联合体开始，出自第一主题的三连音音型，稳定地赋予它新面貌。发展部短而不散漫，它引向再现部，但它不是第一主题的再现（它没有像“吃子”那样被吃掉；它只是不在那儿），而是原为第一主题后续部分的一个乐句的再现。以后第一主题作为全乐章的高潮出现，结束乐曲的几小节中有些不

---

[1] 布赖特科夫1938年出版的一首《A大调钢琴三重奏》可以有把握地认为是伪造的。

寻常的从最高音到最低音的八度，令人想起舒伯特的晚期歌曲，例如《阿特拉斯》(Der Atlas)。

第二乐章转到阴暗的小调上，类似《第一号钢琴四重奏》的间奏曲，但此处它的形式更为简明直接。下一个乐章一开始用一个3/4小节后面加上两个2/4小节的办法构成七拍一组的乐句模式。这种对称的不对称按他的一贯作风扩大成十个四分音符的乐句加上收来的四个音符。指派弦乐器（没有延音踏板带来的好处）演奏的乐句，每句之后都紧接着钢琴，好给它们演示应该如何演奏。中央段落更为活跃，乐句大多是五拍一句。再现部重新配器，对钢琴和弦乐的配置更加随心所欲，虽仍然让人觉得不利于弦乐。

末乐章又是简洁的，简洁到使人怀疑大调上的主要主题能起到慰藉和统一作用的观点——这个全曲顶峰准备得不充分？关于这一点勃拉姆斯对伊丽莎白·冯·赫佐根伯格说过这句很有意思的话："我相信对这个末乐章必须首先非常小心地处理，然后采取完全相反的态度！"

《降E大调钢琴、小提琴与法国号三重奏》

Op.40

行板与稍活跃些交替：诙谐曲（快板）：哀伤的柔板：

末乐章（生气勃勃的快板）

除去乐器的组合不寻常之外，这首三重奏在室内乐作品中的独特在于第一乐章没有用奏鸣曲式。法国号与林地的联想把勃拉姆斯引到沉思冥想的抒情风格，追求戏剧性就不合适了。而且头两个“行板”乐段开始和结束都在主调上——正好与奏鸣曲中的程序相反。这些“行板”段落与速度稍快的小调段落交替出现，不过小调段落也不太有戏剧性，不至于打搅平静的冥想。最后一次出现的“行板”段落就不同于前几次的保守庄重，它以“极弱”的音量从一个关系非常疏远的调上开始——真正是回声的回声，在长时间展开旋律和转调之后才回到主调，增强了狂喜的效果。

法国号充满力量的一面在篇幅长大的诙谐曲中反映出来，大大放慢的七个降记号（降 a 小调）的中段预示了凝神而悲伤的慢乐章。而慢乐章中远方传来的缓慢的号角声（第 59～60 小节）又是末乐章主部主题的预示。篇幅长大 6/8 拍奏鸣曲式的末乐章，为法国号的狩猎本色提供了自由天地。

二 重 奏

《G大调第一号小提琴与钢琴奏鸣曲》

Op.78

活泼但不过分：柔板：十分中庸的快板

考虑到室内乐中最常见的二重奏是小提琴与钢琴二重奏，值得注意的是勃拉姆斯只有三首小提琴与钢琴奏鸣曲，而且第一首到1880年才创作出来。也许这又是对进入古典领域犹豫不决的一例。勃拉姆斯对传统的观念一直延伸到按旧式用法在乐曲题目中将钢琴放在前面，在大提琴奏鸣曲中同样如此。大约在相同时期他写了《小提琴协奏曲》，付出的劳动和得到的经验可能替他扫清了道路。无疑这个第一乐章是一个精彩的例子，某种程度上他的前辈(包括贝多芬)也很少达到这种成就。勃拉姆斯完美地利用了小提琴特有的"歌唱性"和钢琴大不相同的天然音质，加上那么美丽的音乐素材，优秀的音乐

家在演奏时会体验到听觉和身体上的双重愉快。勃拉姆斯的作品中斗争的感觉经常是音乐本身不可分割的一部分——不是说音乐写得不好。但是此处清澈、匀称、无懈可击的织体以及温柔却不可抗拒地不断涌出的多样却相关的乐思造成一种极不寻常的日神式的体验。维也纳圆舞曲（ 𝄽 ♩ 𝄾 ♪| ♩ ）特有的复节奏和休止（“呼吸间隙”〔Atempause〕）从第一小节起就纠缠着音乐，就像它在小提琴协奏曲和其他作品中纠缠小提琴家兼作曲家西贝柳斯一样。拿掉休止后（ ♩ ♩. ♪| ♩ ）两个附属主题都由它开始。典型的旧瓶装新酒效果出现在第 82 小节。音乐在这里进入主调和第一主题，好像我们已到达了传统的双纵线，正在重复呈示部。我们知道实际上这不可能，因为我们第一次听见拨奏，同时钢琴奏出第一主题。但音乐正要非常从容地分散进入发展部。《第四号交响曲》第一乐章中有类似的假重复。另一位美人，既聪明又动人，就是再现部。小提琴两次开始主题，但钢琴的和声仍然在作准备。几小节之后最初的节奏又重新开始，我们真到家了，但主题是从第二小节开始的。效果像是来到一个可爱的地方，有朋友迎接，他们跟我们一样吃惊火车怎么早到了几分钟。

慢乐章采用的降 E 大调加强了第一乐章的抒情风

格，为卡尔贝克（Kalbeck）将这首奏鸣曲与贝多芬最后一首小提琴奏鸣曲作的比较增添一些色彩。虽然小提琴的如歌旋律覆盖着复杂的装饰，这个乐章的形式基本上是简单的（ABABA）。在“B”段中“呼吸间隙”又出现了，但现在它更像葬礼进行曲风格。

最后一乐章的主要主题及其滴滴答答的伴奏出自一首名叫《雨之歌》（Regenlied）的歌曲，它由1873年作为Op.59/3出版。歌词大意是：“唤回我童年的梦境吧，雨啊……唤回我的老歌吧。”这种对淋湿后心旷神怡的感觉——就像新的洗礼——的怀念一定对勃拉姆斯很有影响，因为在他最美妙的歌曲之一《萨福颂》（Sapphic Ode）中他又回到这种意境，在副歌部分将露珠般的吻与泪珠相提并论。这个末乐章仍然以“呼吸间隙”（此处是 ♪♫|♩ ）节奏开始，以后它也就在近旁。音乐的形式中藏着一件出人意料的事。“雨”主题让位给一个更为随意的主题，钢琴上滴答不停的十六分音符暂时停了下来。第一乐章可能已经让我们警惕虚假再现，但是主要主题的严格重复让我们预期回旋曲形式。令人吃惊的是下一个插段（episode）引用了第二乐章的主题并将其加以范围宽广的展开；这主题又让位于再次出现的“雨”，但当主音大调出现时（自第一乐章起的第一次）

这个“柔板”主题充盈在织体中，而宁静美丽的尾声里不止有一点第一乐章的和声，当然也有现在已是无所不在的“呼吸间隙”。

《A大调第二号小提琴与钢琴奏鸣曲》

Op.100

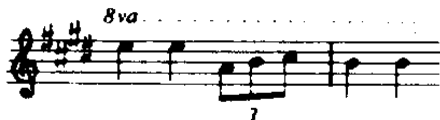
可爱的快板：宁静的行板与活泼地交替：优美的小快板（近似行板）

这部作品1886年夏天写于图恩湖畔一座满是鲜花的别墅中，照勃拉姆斯所说，有几首歌曲“伴随着奏鸣曲”。其中两首歌曲——《旋律》（Wie Melodien）和《呻吟更为低微》（Immer leiser wird mein Schlummer）（写作在奏鸣曲之前但出版在后）——在女高音赫尔米娜·斯皮斯（Hermine Spies）到别墅作亲切访问时演唱过。第一乐章的第二主题改编自《旋律》的开始部分，歌词把爱情比作想像的旋律和飘过的一阵花香。《呻吟》的高潮处歌词为“来吧，噢快来”（Komm', O komme bald），所用的上行三度乐句在第三乐章作为开始。还有一首歌叫做“快来”（Komm bald），歌中的要求表达得比较温和：“为什么一天天等待？满园鲜花盛开等

你来观赏"，这首歌盘绕在第一乐章中❶。这些线索加上“可爱的”（amabile）这个词，似乎一切都有联系。

这首奏鸣曲从开始就是勃拉姆斯规整的不规整特色的出色例子：由每件乐器为同伴的四小节乐句加一小节的回声❷ 造成一系列五小节乐句。在结构上比《旋律》第二主题更重要的是下面的主题：

谱例 29



其中的重复音在时值延长成 ♩𝅗𝅥 后在音乐进港时抛出的锚上起着突出的作用。

第二乐章夹心面包是我们熟悉的慢乐章与诙谐曲因素夹心面包，但对每层的处理有精致的差异。如果不算结尾处抛出的简短的“活跃地”段落，另外两个“诙谐曲”段落按小节一一对应的结构、和声和调性都完全相同，但是第二段速度较快，形成了第一段的严格变奏，

---

❶ 盖尔跟随勃拉姆斯传记作者卡尔贝克的看法，在最后乐章中寻找引自第四首歌《教堂庭院》（Am Kirchhofe）的旋律，这件事不大可靠。

❷ 第一个“回声”原来是第二主题的第二小节。

自由地运用着拨奏和切分音。每个“行板”段落都用不同方式和调性改变同一条旋律（初次听到时它似乎是不可分割的），使它在这个乐章的两个运动极点——F（大调）和 D（大调和小调）——之间摇摆，最后停在哪个调上一直无法预知。

抒情的末乐章形式上完全不合常规，它几乎是故意避开末乐章通常的特性，除非我们能说服自己，把听到的当做是某种回旋曲。听众会自己听到结构上最让勃拉姆斯的朋友迷惑不解之处：在开头的三十小节流畅曲调之后音乐进入一个节奏和和声都被钢琴的琶音笼罩的段落：它听起来像是准备到“第二主题”去的过渡段；突然我们一下滑回主调和主要旋律，留下我们自己去猜想“云雾笼罩”的段落不是过渡段（因为过渡段总要到什么地方去）却是本身有意义的——一个“主题”。最有分量的插段还没有出现，它是小调上的一个几乎是冲动的旋律，出现在乐章的中间，在尾声中再次露面时平和了一些。尾声很热情而不是感情激烈的，但这个尾声以及弥漫于全曲的抒情气质使得伊丽莎白·冯·赫佐根伯格说出“整首奏鸣曲就是一次爱抚”。

《d 小调第三号小提琴与钢琴奏鸣曲》
Op.108

快板：柔板：略似急板而充满感情：激动的急板

这部献给指挥家毕罗的小提琴奏鸣曲是最后一部，它比另外两部宏大，不仅因为比它们多一个乐章，还因为它的乐思——起码在头尾两乐章中——整体说来气势更大。虽然气氛紧张的乐谱第一页上标着“轻声”（sotto voce），钢琴上焦躁的切分音和清清楚楚一小节两音的“快板”节奏确保潜在的戏剧性立刻在小提琴的歌声中微微带出，而且不久之后第一次“强音”就爆发出来。这个乐章结构紧凑：例如过渡段动机（第 40 ~ 42 小节）还在第二主题乐段中充当插段（从 56 小节起）和尾声（从 74 小节起），在那里这个动机分别交给小提琴和钢琴，而且很典型地延长了。“发展部”是件杰作：它用 46 小节“轻声”讨论第一主题，下面是 A 音上轻柔的鼓声持续敲击出 184 个四分音符。同样的技巧，用在 D 音上，创造了与发展部保持平衡的尾声。

慢乐章的结构也同样紧凑，使它听起来像一条天衣无缝的悠长旋律，其中两小节盘旋上行的十六分音符（第 19 ~ 20 小节、51 ~ 52 小节）使人想起《小提琴协奏

曲》。

虽然第三乐章风格最轻快，而且开始对它好像只想成为一段轻松的间奏曲，它很快就开始在它的下行三度上增加分量，使它在一个遥远的调上形成一段生气勃勃的音乐。回来的转调犹豫并且假装悲伤，给人的印象是在诙谐地为走得太远而道歉。

如果前两首小提琴奏鸣曲的末乐章避开了成为全曲最高潮的结局，这个末乐章却是直接投入强有力的疾驰，在他成熟的室内乐作品中与此最接近的手法见于《法国号三重奏》的末乐章，虽然那个乐章把严肃的6/8拍舞曲和众赞歌风格的第二主题联合到一起也令人想起早期的《f小调钢琴奏鸣曲》Op.5的末乐章。小提琴甚至在出现时放弃了歌唱性风格而全心投入贝多芬式的激烈伴奏中。在呈示部末尾有一次开头部分的假重复，它突然中断变成发展部，这一段中引人注意的是更紧急的切分音。然而甚至在热闹的发展部之后作曲家的控制仍然丝毫没有减弱——再现部不是从呈示部开头部分开始，而是从64小节前它中断的地方继续进行。乐曲的结尾在小调中冲向终点，偶有大调闪现，钢琴部分再次出现多年以前年轻的雄鹰勃拉姆斯擒获舒曼的精湛技艺。

《小提琴与钢琴的奏鸣曲乐章》（诙谐曲）

这个乐章写于 1853 年，是青年勃拉姆斯为一部集体创作、送给约阿希姆作为欢迎他到达杜塞尔多夫与舒曼共同举行音乐会的意外礼物的奏鸣曲所贡献的乐章。舒曼写了第二和第四乐章，艾伯特·迪特里希（Albert Dietrich）写了第一乐章[1]。这首诙谐曲（6/8 拍，c 小调）以明显的勃拉姆斯风格有力地进行着，虽然有时小提琴部分需要不公平地搏斗一番。三声中段从乐谱上看好像在友爱地模仿舒曼，对“肖邦”的作曲者是很合适的恭维。

---

[1] 迪特里希在回忆录中写道：“勃拉姆斯用我的一个第一乐章主题写诙谐曲。在和克拉拉·舒曼一起演奏这首奏鸣曲之后，约阿希姆立刻认出每一部分的作者。”迪特里希与威尔德曼（Wildman）：《忆勃拉姆斯》（Recollections of Johannes Brahms），朵拉·赫克特（Dora Hecht）译（伦敦，1899 年）第 5 页。

《e小调第一号大提琴与钢琴奏鸣曲》Op.38

不过分的快板：如同小步舞曲的小快板：快板

（最初还有一个柔板乐章，但勃拉姆斯把它去掉了。）

勃拉姆斯为满足对比较深沉阴暗的乐器音色的爱好，而选择大提琴来创作他的第一首“二重奏奏鸣曲”。虽然肖邦和门德尔松陆续写过一些美妙的大提琴作品，这首乐曲毫无疑问是贝多芬之后第一首重要的大提琴奏鸣曲。大提琴的主题从容不迫地展开，首先出现在最低弦上，然后到最高弦上，伴随着弱拍上伴奏和弦的叹息声，典型地表现出这件乐器的高贵庄重。另外两个主要主题同样效果显著，一个在小调上健壮有力，两件乐器按照勃拉姆斯常用手法在复节奏中各不相让；另一个是大调上的慰藉的结尾主题。音乐中也有很大部分是没有旋律的装饰变化，但产生的是粗哑生硬效果，正符合作曲家和乐器的个性。

第二乐章与粗哑生硬相距很远。它悲伤古怪，起的作用更像是间奏曲，而不是乐曲的中心部分。使它复杂起来的主要因素是钢琴的“引入”乐句，它以各种不同的外表在乐章中出没，有时还侵入其他素材。从这个乐

句还产生出那些犹豫不决的乐句，它们在一直不停运动的三声中段中强调了受到抑制的热情。

在勃拉姆斯之前第一流大提琴奏鸣曲的范围实在太少，因此他受贝多芬最后一首大提琴奏鸣曲的指引写出一个赋格化的末乐章——如果不是赋格——就不大会让人惊奇了。盖林格指出它的主题与巴赫《赋格的艺术》(Art of Fugue) 中对位 13 的主题完全相同（虽然他所说的对位 3 与第一乐章主要主题有密切关系让人难以赞同)。如果贝多芬的赋格造成了平衡的问题，在勃拉姆斯这个乐章中的赋格就是恶名昭彰：主题中生硬的三连音已经很难在大提琴上奏出，更不要说加上钢琴家热心帮忙，他就爱发起猛攻（只要他一开始演奏)，奏出一连串高难度颤音、双三度和八度。在到达发展部结尾之前，奏鸣曲式的轮廓显然很清楚：美妙地得到支持的赋格呈示部相当于第一主题；随后的几次模仿进入形成一个引向第二主题乐段的过渡段，按常规在关系大调上；此时应该是对题的材料发展为各种形式成了第二主题组。主要主题的骚动很快重新开始，经过了范围广阔的转调。锤击般的持续音同时出现在主题上下两方（有些像亨德尔的钢琴曲《主题与变奏》〔Variations on a Theme〕中赋格的风格)，带回来调的稳定并让我们准备

音乐出现重复，但出人意料的是它又与“第二主题”静悄悄地嬉戏了一番。这是个精心计划的反高潮，它使赋格的第一主题能够最后发言总结，并在一个“更急的急板”尾声里冲回家去。

《F大调第二号大提琴与钢琴奏鸣曲》Op.99

活泼的快板：温柔的柔板：热情的快板：十分快的快板

这首奏鸣曲，与第一首相比，用了大提琴上情绪比较平稳的较高的音域，主题材料更为丰富多样，在真正的“柔板”乐章中吐露心声，并在第三乐章回到骚动不安之后增加了一个冷漠的第四乐章。除开冲动地跳跃的第一主题之外，第一乐章的大部分织体以两个声部上的震音为基础，在钢琴上震音发展成夜曲式的中央插段，它的层层阴影，遥远的调性以及精致的切分音与周围部分的充沛活力形成突出的对比。像《第四号交响曲》那样，再现部引人注意的是主要主题返回时声音轻柔，时值延长。

这首F大调奏鸣曲的“柔板”乐章选择了关系最远的升F大调，这个变化产生一种站在新平面上的效果，就像奥菲欧站在天堂的田野中可能会有的感受。但同样

令人吃惊的是，第二主题仅在 19 小节之后就由大提琴奏出，它回到了 f 小调——所有不可能和显然无法达到的调中之最。在低音区和高音区的拨奏得到了戏剧性的运用，这种手法在勃拉姆斯作品中并不常见。

勃拉姆斯在第三乐章回到青年时代的暴风雨风格，但是这一次由于呈示部突然开始之前拖得很长的“轻声”部分以及动机使用得非常节约而表现得更有威力。钢琴部分属于他最让演奏者吃不消的那种。有趣的是请注意温和得多的三声中段虽是从 F 大调开始的，却又在一个地方进入了升 F 大调。

在这样三个气势恢宏篇幅长大的乐章之后，末乐章成了一个谜，因为这个节奏为“十分快的快板”、一小节只有两个音的乐章似乎是一个轻到几乎没有分量的尾饰。这是个回旋曲，其中情绪较为阴暗休止像哭泣的简短插段让我们提前欣赏到《丑角》（Pagliacci），但可以更科学地说它来自慢乐章的第二主题。

第二个春天——单簧管作品

勃拉姆斯艺术的最高峰出现在他已暗示该说的已经说完的时候。这是由他在 1891 年结识的单簧管演奏家米尔菲尔德（Mühlfeld）的艺术才华激发而取得的成就。他写下的四部作品都表现出甜蜜的悲哀，所有的乐器之中惟有单簧管能够最有力地唤起这种感情，而因为勃拉姆斯的缘故，单簧管永远染上了秋日的怀旧感觉。作品本身的突出特点是勃拉姆斯经济节约的动机性结构技巧造成的紧张感——它还与控制着勃拉姆斯最后两部作品《四首严肃歌曲》（Four Serious Songs）和十一首管风琴《圣咏前奏曲》（Chorale Preludes）的简练结合在一起。讲到《单簧管五重奏》时谈论简练似乎是自相矛盾，因为我们在慢乐章体验到的是恍惚地站在世界之外的永恒之感，也就是“ecstasy”（心醉神迷）一词的本义；然而此时的凝神静止也是靠勃拉姆斯一生的经验才能做到而不至于妨害整体的形式。这经验得自争取内容和形式

统一的永无休止的苦斗，来之不易。

《a 小调钢琴、单簧管与大提琴三重奏》Op.114

快板：柔板：优美的行板：快板

可能勃拉姆斯重新拿起笔作曲的时候不自觉地转向了他的大量储备中时间比较近的乐思。三年前，在他最后一部管弦乐作品——小提琴和大提琴的《二重协奏曲》Op.102——中，他遇到过如何把大提琴和另一种很可能夺去它的地位的乐器搭配在一起的问题。在这首《单簧管三重奏》中，不但第一第二乐章用的调都和协奏曲中一样，而且第一乐章的第一个乐段中同样有一个主题以附点节奏和四分音符三连音为显著特征；而且紧接这主题后面的主题的基本节奏—— ♩|♩ ♩ ♩ ♩|♪ 等等——与协奏曲的第二主题显然有密切关系。但是协奏曲对这个主题的运用整体上讲是产生欢快的，甚至是冲动的效果，在三重奏中它却几乎一直在小调上，而在某种程度上它渗透在全乐章的绝大部分，比较之下其他第二组的主题都很苍白并且像插段。

有这样三件乐器供他差遣，不写出一个充分运用幻想和酒神式热情的慢乐章就是故意放弃机会了。只有在

体验到这种无与伦比的愉快之后，听众才可以——如果他愿意——去看乐谱，去发现勃拉姆斯种类繁多范围宽广的技术手段怎样在统一简练的整个不到六十小节之中表达出那么多的不同意义。简练的感觉加深了，使得出现拖延的迷人时刻显得如释重负，这发生在再现部的中间（第42~44小节），单簧管与大提琴轻柔而越来越弱地奏出八度。然而拖延并不是勃拉姆斯中期创作可能会出现的放任。它是以至此时为止再现部中典型的缩短为代价的。

在代替诙谐曲的乐章中我们看到的是苍白一些但同样优雅的娱乐，它与《情歌圆舞曲》（Liebeslieder waltz-es）的情绪相同，作者是一个仍然是维也纳人的人，尽管他是世纪末看破一切的人。假作天真的开头使得随后的深度令人吃惊。

最后一个乐章的音乐像在《二重协奏曲》中一样回到小调，大提琴不屈不挠地率先奏出两个主要主题，第二个主题古怪地用三拍小节让全乐章捶击般的两拍节奏有所变化。用耳朵追随音乐的形式的听众可能需要提醒一下：在呈示部之后第一主题立即再次出现，好像要开始重复；然后音乐转成迅速转调的发展部，等它再次平稳它就从假再现部中断的地方继续开始进行真正的再现

部，所以我们不会正式地再次听到第一主题。这也没有关系，因为现在第一和第二主题本是一家人的显著相似之处已经更明确了。

《b小调单簧管五重奏》Op.115
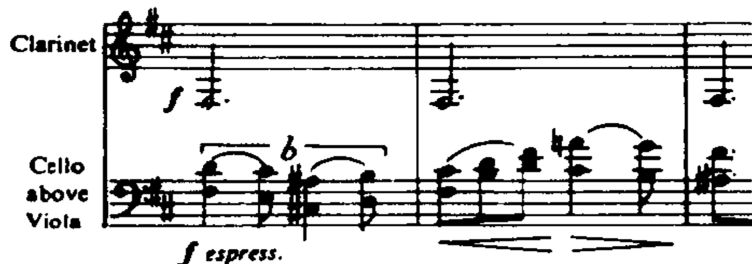
快板：柔板：小快板，引入不很急但富于感情的急板：运动的

乐曲开头的主题到了第三小节虽然还能听成是D大调的，开始显出b小调的色彩。在第三乐章这种模糊性变得更加明显，成了这部紧密结合在一起的作品中几个起统一作用的特征之一：

谱例30

请注意单簧管进入时弦乐怎么成了静止的，而且又到了D大调上。单簧管的开始在耳中是多么宽广美妙！标着 *a* 的乐句中长音符占的不是半小节而是一个半小节，赋予它新的维度。想正规地解说勃拉姆斯怎样运用他的精湛技巧使在呈示部中连接出现，看起来迥然不同的主题因精致的互相参照关系在轮廓和节奏方面联系在一起，就需要在这里引用呈示部的全部70小节。但是主要主题的第一个尾饰可以引用，首先因为它的配器非常讲究，也因为它用谱例30中的 *b* 乐句作为新发展的起点：

谱例 31
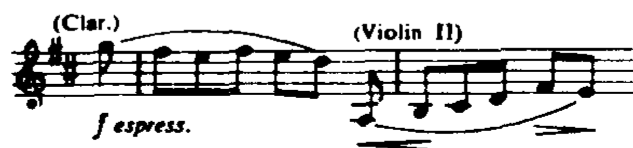


但是整部作品的乐谱，满是互相参照的地方，只好举几个例子作罢。这是第一个生气勃勃的和弦乐句中的旋律，它从升F音开始，请与谱例30的头三个小节相比较：

谱例 32



这是单簧管开始第二主题组的地方（请在较小且较细致的规模上作同样的比较）：

谱例 33



谱例 33 中第二小提琴的答句后来很快就成了一条新旋律的开始，这条旋律实际上采用了谱例 33 的两部分，并帮助结束了呈示部（请注意新的临时记号）：

谱例 34



发展部分为强烈对比的两部分：第一部分中，谱例 30 哀怨的十六分音符渗透在一个稳定生动的乐句里；在第二部分里原先生气勃勃的谱例 32 在稍慢的节奏中陷入沉思，形成补偿的对比，直到 *b* 乐句最悦耳的变化形

式回到原速促成再现部开始。
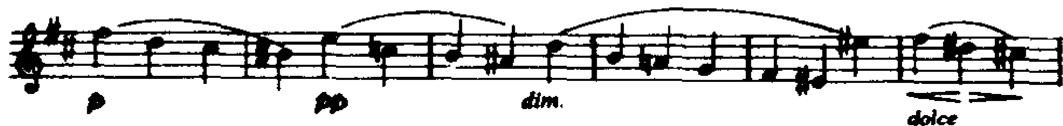
“柔板”乐章中在加弱音器的弦乐上方翱翔的旋律是浪漫主义音乐的完美典型。弦乐用切分音和二对三节奏支持它，它们的目标不是突出节奏而是造成充满思慕的波动。旋律的轮廓不时从波动中显露，好像此时的感情使它们不得不表达出来。主要的旋律轮廓：

谱例 35



虽然在第一乐章中没有明确的暗示，却似乎隐含在第一乐章里面。也许它是把 *b* 乐句中的音程重新安排而成，不过这么分析就有自找麻烦犯颠倒时代错误的危险，不难想像作曲家会怎样粗鲁轻蔑地作出反应。就在这个乐章的中央段落——狂想曲风格的“更慢”段——开始之前，这个主要乐句增加一个音符形成跨过三拍小节小节线的四拍乐句：

谱例 36



不过引入“更慢”段落的乐句倒是明明白白地与这部五重奏的第一个主题有联系，虽然它的第一小节（第42小节）中单簧管上的升F音以及中提琴上的D音和升C音也使它与柔板乐章的主题有密切联系。这个旋律轮廓也是“更慢”段落的基本轮廓，在这一段中单簧管奏出似乎是匈牙利风格的狂想曲，而弦乐的震音在织体中不时造成战栗，好像在模仿匈牙利大扬琴（cimbalom）。但是我们又遇到了勃拉姆斯悖论：这些繁复的华彩经过句（对勃拉姆斯来说）已经到了令人眼花缭乱的极致，却原来在形式上受到严格控制。单簧管的狂想曲大部分是一小节四个音，对比之下同样的素材以尾声面貌出现时（第128小节）在流行的三拍节奏中和缓下来成为三连音，产生出其乐无比的平静效果。

在第三乐章这种平静没有太大的改变，乐章的开头无论怎么看也是处于传统诙谐曲最极端的对立位置。主题旋律本身似乎在强调它像第一乐章，是连接性的，在D大调和b小调之间变换。好像勃拉姆斯故意停留在明暗变幻的世界里，就像迷恋秋日色调的画家会做的那样。但“小行板”停止了，让位于“不很急的急板”（为了有所变化，在b小调上！）。它的主题显然来自“小行板”的头四个音，用重复音和附点节奏使它活泼

起来，而且勃拉姆斯突生妙想，用出自“小行板”（第19～20小节）的另一个音型当做它的伴奏。这种同一素材的慢/快关系使听众首先想到《第二号交响曲》第三乐章中类似的夹心面包，但这个快速段却是独立的奏鸣曲式段落，它没有回到原先的速度却很典型地不顾主调是b小调而用结束“小行板”的同一个依依不舍的尾声结束在D大调上。

在三个如此严密完整的乐章之后，我们可能期望末乐章无论如何爆发形成第一次出现的活跃对比。然而勃拉姆斯给了我们什么？一个连接性的曲调，仅仅标着“运动的”（con moto），在b小调上又显而易见地带着D大调色彩！这是五个变奏的主题，最后一次变奏采用三拍节奏，使音乐能以怀旧的尾声形式回到第一乐章的素材。这效果显然不同于按套曲形式要求的程式发展的音乐有时出现的不自然的效果，因为它是整部作品隐含的完整统一的本义上的逻辑结论。怀旧情绪中有一处疼痛的地方：b小调音阶的第二音有时降到还原的C音，好像它已经失去了再升高一些的力气。

《f小调单簧管（或中提琴）与钢琴奏鸣曲》Op.120/1

热情的快板：略似柔板的行板：优美的小快板：活泼地

虽然已在老年，勃拉姆斯再一次从小调开始跨进一个新领域。面对他的“热情的”标记我们不能说什么“一切热情已耗尽”，但这是压抑的热情而不是爆发的热情。加上有些地方写得太节省——年纪加重了他“一个音够用就不写两个”的倾向——使音乐朴素得近于枯涩，特别是乐曲的开始。虽然呈示部的动机个个都以新人的面貌出现，随着音乐发展，它们的相互关系逐渐巧妙地显示出来。带有“绵延而有表情地”标记的尾声以强烈的情感概括了这个乐章，然而甚至连尾声也是从较早的材料发展出来的。

“行板”乐章中和缓的华彩经过句带有几分勃拉姆斯特有的幻想性。虽然奏鸣曲的轮廓可以辨别，紧密相关的动机与范围宽广的和声取得的平衡给人绵延不断的夜曲风格歌曲的印象。

下一个简短乐章的主要情绪像一首柔和的兰德勒舞曲。作为对比的中间段是勃拉姆斯对 f 小调的最后一次

访问，这个调从早年的《钢琴奏鸣曲》Op.5 起一直唤起骚动不安的热情。此时它终于显得甜蜜而悲伤，因为用了单簧管最低的几个音。

末乐章是一首快活的回旋曲（ABACBA），情绪主要是乐天的。字母 C 代表的部分在小调上；想到奏鸣曲的其他部分是多么紧密地交织在一起，这个乐章站在一旁就很奇怪。也许它在有意显示与无所不在的三个重复音动机之间的对比。

《降 E 大调单簧管（或中提琴）与钢琴奏鸣曲》 Op.120/2

可爱的快板：热情的快板：运动的行板及最后的快板。

在这个第一乐章中勃拉姆斯达到了他的变奏技艺的顶峰。他对旋律和伴奏素材都能像作整形手术那样加以改变，因为是无数的互相参照关系使音乐结合成整体，虽然这一点并不引人注意而整体效果是没有间断的歌声。（许多单簧管演奏家都因“可爱的”而高兴却无视了“快板”。）

第二乐章有些特征表明它是勃拉姆斯最后一次写的诙谐曲的代替乐章：它的三拍节奏，它相当简单的三段

式曲式，还有三声中段的有大量三度六度双音的绵长曲调。然而这个乐章更像是全曲的中央部分，对第一乐章的温柔以及末乐章的轻松平静都起到平衡作用。

末乐章是一组变奏曲，主题的美妙旋律开始时形式匀称，但按照勃拉姆斯的一贯方式用一个六小节的乐句结束而不是四小节或八小节的乐句。勃拉姆斯在前三个变奏中运用了逐渐缩短主要音时值的古老技术。在一个梦幻般的切分和弦变奏以及另一个形成小调“快板”的变奏之后，主要旋律的尾声走到舞台中央，直到节奏的能量终于短暂地爆发，把这部独一无二的室内乐作品引到结束。

作品索引

Duos:

Sonatensatz (Scherzo) for Violin and Piano (composed 1853, published 1906)

Sonatas for Violin and Piano:

No.1 in G, Op.78 (1880)

No.2 in A, Op.100 (1887)

No.3 in D minor, Op.108 (1889)

Sonatas for Cello and Piano:

No.1 in E minor, Op.38 (1866)

No.2 in F, Op.99 (1887)

Sonatas for Clarinet (or Viola) and Piano, Op.120:

No.1 in F minor (1895)

No.2 in E flat (1895)

Trios:

Trios for Piano, Violin and Cello:

Quartets:

Quartets for Piano, Violin, Viola and Cello:

No.1 in G minor, Op.25 (1863)

No.2 in A, Op.26 (1863)

No.3 in C minor, Op.60 (1875)

String Quartets:

No.1 in C minor, Op.51, No.1 (1873)

No.2 in A minor, Op.51, No.2 (1873)

No.3 in B flat, Op.67 (1876)

Quintets:

String Quintets:

No.1 in F, Op.88 (1883)

No.2 in G, Op.111 (1891)

Quintet for Piano and String Quartet, in F minor, Op.34 (1865)

Quintet for Clarinet and String Quartet, in B minor, Op. 115 (1892)

Sextets for Strings:

No.1 in B flat, Op.18 (1862)

No.2 in G, Op.36 (1866)

四重奏：

钢琴、小提琴、中提琴与大提琴四重奏：

弦乐四重奏：

五重奏：

弦乐五重奏：